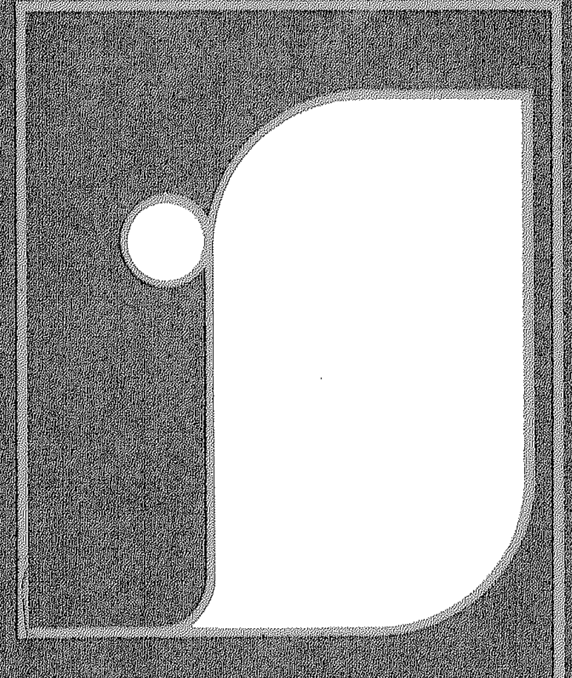
المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

موسوعة المصطلح النقدي



المأساة
الرومانسية
الجمالية
المجاز الذهني

المجلد الاول

ترجمة : د. عبدالواحد لؤلؤة

SS

مَوسُوعَة
المُصْطَلَح النقدِيّ

SS

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

بناية برج الكارلتون ساقية الجنزير ت ١/ ٨٠٧٩٠٠
برقيا موكيالي بيروت ص ب ١١/٥٤٦٠ بيروت

الطبعة الثانية ١٩٨٣

ss

موسوعة

المصطلح النقدي

المجلد الاول

المأساة — الرومانسية

الجمالية — المجاز الذهني

ترجمة

د. عبد الواحد لؤلؤة

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

مقدمة الطبعة الثانية

صدر العدد الأول من هذه السلسلة في أوائل عام ١٩٧٨ ونفدت الطبعة الأولى خلال أسابيع قليلة . لقد كان استقبال هذا المشروع الأدبي والتعليقات المختلفة عليه مما يبعث الارتياح في نفس كل من يتجرد لنقل المفيد من الثقافة العالمية الى القارىء العربي . وكانت جهود القائمين على المشروع في وزارة الثقافة والاعلام ، وما تزال ، برغم جميع الصعاب ، أول ما يبعث على القناعة ان القارىء العربي ما يزال بخير ، يبحث عن المعرفة ، في جميع الظروف . ولا أحسب ان سعر الكتاب الرخيص هو السبب الأول في انتشار هذه السلسلة بين صنوف القراء العرب .

لقد وردتني تعليقات وملاحظات شتى من عدد من الأقطار العربية ، أخذتُ بها جميعاً عند إعداد هذه الطبعة الثانية في شكلها المجلد ، الذي أرجو ان يستمر حتى نهاية أعداد السلسلة التي زادت عن الأربعين عدداً . وكانت أغلب الملاحظات تطالب بالمزيد من الهوامش والشروح . ولو أمكن الاستمرار في ذلك لزادت الهوامش

على المتن ، وهو أمر غير عملي ، يتجاوز على حق القارىء في البحث الشخصي .

كان أمر إعادة النظر في لغة الترجمة ، نحواً وأسلوباً ، اهم ما يميز هذه الطبعة الثانية . وأنا مدين في ذلك الى الاستاذ الكريم الدكتور عبد الأمير الورد ، من كلية الآداب بجامعة بغداد . ويعرف كل من « عاقر » الترجمة ان النص يبقى ماثلاً في ذهن المترجم ، مهما كانت لغته العربية سليمة ، مما يقود الى تجاوزات على دقائق النحو والصرف والاشتقاق ، لا يسهل ادراكها الا لمن غاب عنه النص . ومن هنا أهمية الجهد الذي بذله هذا الصديق الكريم .

وما زلت أحسب ان هذه الترجمة ، بما فيها من نحت وتوليد في المصطلحات الأجنبية ، تقصرّ عن الكمال الذي أنشد . ولكن المترجم الذي يبدىء ويعيد خيرٌ من الذي يموت وفي نفسه شيء من حتى .

بغداد ـ حي الجامعة

ربيع ١٩٨٢

دكتور عبد الواحد لؤلؤة

SS

مقدمة عامة بقلم المترجم

منذ أن ظهرت الحلقة الأولى من سلسلة (المصطلح النقدي) باللغة الانكليزية عام ١٩٦٩ شعرت بضرورة نقل هذه المعرفة الأدبية الى القارىء العربي ، الذي لم تتيسّر له معرفة اللغة الأجنبية . واليوم زاد ما صدر من تلك السلسلة على ثلاثين جزءاً ، أحسب أن بنا جميعا حاجة الى التزّود بما تقدمه من معرفة تغني ثقافة الكاتب والقارىء على حد سواء .

ولأن هذه المصطلحات النقدية تعتمد مفهومات أوربية ترجع الى حضارة الاغريق والرومان وما نشأ من آداب أوربية منذ عصر النهضة فان ترجمتها الى العربية لا يمكن ان تتخذ صيغة نهائية تقف عندها ، كما وقفت في الغالب الصيغ الأوربية المشتقة عن الاغريقية واللاتينية . لذلك لا مفرّ من الاشتقاق والنحت والتعريب ، الى جانب الترجمة ، وهنا يتدخل الحس اللغوي والذوق الفردي والمعرفة باللغات ،

إضافة الى ثقافة المترجم ، عند القيام بعمل من هذا الحجم .

خطتي في هذا العمل عموما ان اقدم ترجمة من دون تصرف أو تفسير ، مما يحملني أحيانا على استبقاء نكهة اللغة الأصلية . وفي حالة الأعلام من لغات أوربية ، وجدت من الافضل الابقاء عليها كالأصل نطقاً . ولم أضف من الهوامش إلا الأقل ، معوضاً ، عند الضرورة ، شروحا سريعة / بين خطين مائلين / . واقتضتني دقة اللفظ اتخاذ الأحرف الأعجمية لتقابل الاعلام الاوربية ، في محاولة لوضع حد للاضطراب السائد في رسم اسماء الاعلام الاجنبية في أقطار عربية شتى فإسم الشاعر الألماني گوته يكتب كوته ، وجوته ، وغوته في بلاد شتى ، وأرى أن الأقرب الى الصواب أن يكتب بالكاف الأعجمية مثل الكلمة الفارسية (گل) أي (زهرة) . وهذه الأحرف لا تزيد عن أربعة :

ڤـ = v ، پـ = p ، چـ=ch ، گـ = g وهذا ما يجري في العراق بخاصة ، وأرى أن ضبط الرسم بهذه الأحرف الاعجمية يضمن دقة اللفظ .

إن كل جزء من اجزاء هذه السلسة قد كتبه مختص توافرت له أسباب البحث مع طول الخبرة . وفي آخر كل جزء (مراجع مختارة) رأيت إثباتها كما وردت في النص إتماماً لفائدة المستزيد .

بغداد/ حي الجامعة   د. عبد الواحد لؤلؤة

خريف ١٩٧٧

ss

عن المؤلف

منذ أن صدر الجزء الأول من (موسوعة المصطلح النقدي) في أوائل عام ١٩٧٨ أشار عليّ الكثير من القراء الجادين بكتابة تعريف سريع بمؤلف كل جزء عند صدوره. ولم تكن هذه الملاحظة غائبة عنيّ، فهي مفيدة للقارىء العربي. ولكن الواقع أن المساهمين في تأليف أجزاء هذه الموسوعة هم من أساتذة الجامعات البريطانية في الغالب، اختارهم البروفسور جون جمب، رئيس قسم الأدب الانكليزي في جامعة مانچستر (وقد توفي في العام ١٩٧٦). وبعض هؤلاء الكتاب مشهور، مذكور في موسوعات المؤلفين والأكاديميين، وبعضهم جديد في عالم الكتابة، ولكنه موضع ثقة المحرّر، حكماً على دراساتهم المنشورة في الدوريات الاكاديمية.

لقد أجريتُ بعض الأبحاث عن هؤلاء الكتّاب، وبعضهم أعرفه شخصياً، كما اتصلتُ بعدد من المؤسسات الثقافية في بريطانيا، ومع دار النشر (مثيوين) فتجمعّت لدي بعض المعلومات عن المؤلفين وما أزال في انتظار معلومات أخرى سأثبتها في أول كل جزء مما يصدر في المستقبل بعون الله.

SS

هذه بعض الملاحظات عن مؤلفي الأجزاء السابقة:

١ ـ المأساة تأليف كليفرد ليج.

ولد عام ١٩٠٩ ، أستاذ اللغة الانكليزية وآدابها في جامعة (دَرَم) البريطانية (١٩٥٤ ـ ١٩٦٣) واستاذ الادب الانكليزي في جامعة (تورونتو) الكندية (١٩٦٣ ـ ١٩٧٤) ومؤلف العديد من الكتب عن الدرامة في عصر الملكة اليزابيث (١٥٥٨ ـ ١٦٠٣) والحقبة اللاحقة المعروفة باسم (الدرامة اليعقوبية) وهو عصر الملك جيمز الأول (١٦٠٣ ـ ١٦٢٥) وهي فترات شكسبير وازدهار المسرح الانكليزي.

٢ ـ الرومانسية تأليف ليليان فرست، لا معلومات عنها.

٣ ـ الجمالية تأليف ر. ب. جونسن، لا معلومات، أول كتاب ينشر.

٤ ـ المجاز الذهني تأليف ك.ك. رثفن.

أستاذ الأدب الانكليزي في جامعة كانتربريَ، نيوزيلند.

مقدمة عامة بقلم المحرر

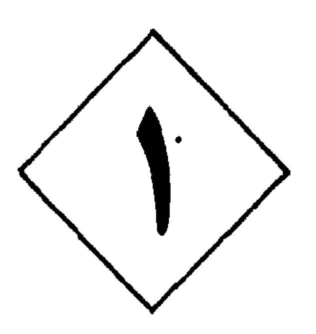
هذا الجزء حلقة في سلسلة من الدراسات القصيرة ، تعالج الواحدة منها مادة أساسية بمفردها . او مادتين او ثلاث مواد مجتمعة ، مما يوجد في مفرداتنا النقدية . وغرض السلسلة يختلف عما يقدمه المألوف من جداول التعبيرات الادبية . فثمة الكثير من التعبيرات تقدمه تلك الجداول في شروح مقتضبة تكفي حاجات الدارسين ، وهي تعبيرات لن تكون موضوع دراسات في هذه السلسلة . فثمة تعبيرات غيرها لا يمكن أن تصبح مألوفة عن طريق التعريفات المقتضبة . وعلى الدارسين أن يألفوا تلك التعبيرات عن طريق مناقشتها بشكل يتسم بالبساطة والوضوح والكمال في حدود المعقول . وغرض هذه السلسلة تقديم مثل هذه المناقشات .

بعض التعبيرات موضوع البحث تشير الى حركات أدبية

(مثل الرومانسية ، والجمالية) ، وبعضها يشير الى أنماط أدبية (مثل الكوميديا والملحمة) بينما يشير بعضها الآخر الى خصائص أسلوبية (مثل المفارقة، والمجاز الذهني) . وبسبب من التفاوت في الموضوعات ، لم تجر محاولة لفرض منهج موحد على الدراسات . ولكن المؤلفين جميعا قد اجتهدوا في تقديم ما وسعهم من مقتطفات توضيحية ، وفي الاشارة حيثما اقتضت الحاجة الى ادب اكثر من لغة واحدة ، وفي تقديم دراساتهم بطريقة تأخذ بيد القارىء الى المراجع المختصرة التي قدموا من خلالها مقترحات للتوسع في القراءة .

جامعة مانچستر　　　　　　　　جون . د. جمپ

ss



المَأساة

بقَلم
كليفُرد ليج

TRAGEDY

by Clifford Leech

تمهيد

إنه لشرف عظيم أن يطلب إليّ البروفسور جون جمپ كتابة الجزء المخصص عن (المأساة) في هذه السلسلة ، ومع ذلك فهو من الواجبات التي يحفّها الكثير من المصاعب . فعلى الرغم من أن مجلّداً قوامه مئة ألف كلمة قد يستغرق جهداً أطول ، لكنه من بعض الوجوه عمل اكثر سهولة . فالذي يُقدّم هنا إن هو إلا لمحة عابرة عما كانت تعنيه (المأساة) عبر العصور ، ومع ذلك آمل ان يكون التعبير قد اتضح بعض الشيء بهذه الطريقة .

تورونتو، ١٩٦٩ كليفُرد ليچ

ss

١

تعريفات وملاحظات

أرسطو

فالمأساة ، إذن ، محاكاة فعل يتصف بالجدية وكذلك ، لكونه ذا حجم ، يتصف بالكمال في ذاته ؛ بلغة ذات لواحق ممتعة ، يؤتى بكل نوع منها منفرداً في أجزاء العمل ، في شكل درامي لا قصصي ، وفي أحداث تثير الاشفاق والخوف فتبلغ بوساطتها الى تطهرها من تلك المشاعر .

(كتاب الشعر ، اكسفورد، ١٩٠٩
ترجمة إنكرام بايواتر ، الفصل ٦)

والحبكة قد تكون بسيطة او مركبة ، لأن الأفعال التي تمثلها الحبكة لها بالطبع مثل هذه الصفة المزدوجة . فالفعل ، الذي يسلك السبيل الموصوف ، ككلٍ واحدٍ

متواصل ، أدعوه بسيطاً ، عندما يحصل التغير في احوال البطل دون انقلاب او اكتشاف ، وادعوه مركباً ، عندما يتضمن الواحد أو الآخر ، او كليهما . ويجب ان ينشأ الواحد من هذين عن بناء الحبكة ذاتها ، فيكون كالنتيجة ، الضرورية أو المحتملة ، الناجمة عما سبق . فثمة فرق عظيم بين الشيء الذي يحدث « قرب الآن » أو « بعد الآن » .

(كتاب الشعر ، الفصل ١٠)

ويتبقى ، إذن ، النوع الوسط من الشخصيات ، انسان لا يتفوق فضلاً وعدلاً ، لحقت به مصيبته دون سبب من رذيلة أو عِوَج ، بل عن طريق خطأ في حكم ، من بين أولئك الذين ينعمون بسمعة عظيمة وازدهار ، مثل أوديبوس وثايستس ، والرجال البارزين من أسر مشابهة . والحبكة الكاملة ، بناء على ذلك ، يجب ان تشمل مسألة مفردة ، لا مزدوجة (كما يخبرنا بعضهم) ؛ والتغير في أحوال البطل يجب الا يكون من الشقاوة الى السعادة ، بل على النقيض من ذلك ، من السعادة الى الشقاوة ، وعلة ذلك يجب ألا تكمن في أي عوج ، بل في غلطة عظيمة من جانبه ، وقد يكون المرء ذاته كما وصفنا ، أو أفضل ، لا أسوأ ، من ذلك .

(كتاب الشعر ، الفصل ١٣)

SS

دايوميديس (القرن الرابع للميلاد)

[المأساة] رواية أحوال الأبطال (أو أنصاف الآلهة) من الاشخاص في حال من الشدة .

(ج. دبليو . هـ . آتكنز

النقد الادبي الأنكليزي : الجانب القروسطي كمبردج ، ١٩٤٣ ، ص ٣١)

إيزيدور الإشبيلي (القرن السادس ـ السابع للميلاد)

[تتكون المأساة من] قصص حزينة عن الأمم والملوك .

(آتكنز ، ص ٣٢)

جون أوف گارلاند (القرن الثاني عشر ـ الثالث عشر للميلاد)

[المأساة] قصيدة مكتوبة بالأسلوب (الفخم) ، تتناول أفعالا مخزية شريرة ، تبدأ بالفرح ، وتختتم بالترح .

(آتكنز، ص ١١١)

چوسر / ؟١٣٤٠ ـ ١٤٠٠/

المأساة حكاية قصة معينة
مما تذكره لنا الكتب القديمة ،
عن امرىء عاش في خير عميم
ثم هوى من منزلته العالية
نحو الشقاوة ، وانتهى في بؤس .

(مقدمة حكاية الراهب)

سدني /١٥٥٤ ـ ١٥٨٦/

... المأساة العالية الفائقة ، هي تلك التي تفتح أعظم الجروح ، وتعري القروح التي يغلفها النسيج ، التي تجعل الملوك يخشون ان يصبحوا طغاة ، والطغاة ان يُظهروا أمزجة الطغيان ، التي ، بإثارتها مشاعر الإعجاب والرثاء ، تعلمنا ان العالم الى زوال ، وترينا على أية أسس واهية تقام مذهّبات السقوف ...

(**مقالة في الشعر** من كتاب **مقالات في النقد الانكليزي** (القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر) تحرير إدموند د. جونز ، ١٩٣٠ ص ٣١ ـ ٣٢)

جورج بتنام /؟١٥٢٠ ـ ؟١٦٠١/

الى جانب أولئك الشعراء الكوميديين كان ثمة آخرون ممن خدم المسرح ، ولكنهم لم ينزلوا الى مثل تلك الامور ، لأنهم كانوا يدعون الشعراء المأساويين .

(**فن الشعر الانكليزي** (١٥٨٩) تحرير ج. د.ويلكوك و أ ووكر ، كمبردج ، ١٩٣٦ ، ص ٢٦)

مجهول

افتخر يا قتل ، ويا مأساة اضحكي ،

سأبحث عن مسرح عليه تنطلقان .

(مملكة الشبق او المليكة اللعوب
مثلت في حدود ١٥٩٩ ـ ١٦٠٠)

جون مارستن / ١٥٧٦ ـ ١٦٣٤ /

إن كان بين الحاضرين امرؤ ،
لا يحتمل وطأة الحزن
(لأنه منذ مولده ، كانت تطوّقه الاذرع
وتحف به صدور السعادة)
يغض الطرف ، ويغلق الذهن
عما عرف من حال البشر ، وكيف هم ،
ويرفض ان يدرك ماذا سيصبحون ؛
فليبعد أمثال هؤلاء عن مشاهدنا الحزينة الوجوه .
فلسوف نرعب عيونهم . ولئن كان ثمة صدر
يشدّه بالأرض حزن : او ثمة فؤاد
طوّح به الأسى ، وما زال يخفق بين الحاضرين .
إن كان ثمة دم يخبو أواره
ويختنق بمعنى من الشقاوة حقيق ،
ان كان من بين هؤلاء من يملأ جمعنا هذا ،
فأهلاً بهم ومرحبا .

(مقدمة انتقام انطونيو ، حدود ١٦٠٠)

شيكسبير/؟١٥٦٤ ـ ١٦١٦/

لذا أقام [العقل] هذه المناحة

للعنقاء واليمام ،
ندّين في السمو ، نجمين في الحب ،
لتنشدها الجوقة في المشهد الحزين .
(« العنقاء واليمام » ، ١٦٠١)

چاپمن /١٥٥٩؟ - ١٦٣٤/

وبخصوص الحقيقة الأصيلة عن شخص أو فعل، أين الذي يستطيع (وهو موضع احترام) أن يتوقع وجودها في شعر ، ليس موضوعه الحقيقة ، بل أشياء تشبه الحقيقة ؟ نفوس مسكينة حاسدة تلك التي تماحك عن العوز الى الحقيقة في هذه الأوهام الطبيعية ؛ فالإفادة الملموسة ، والحضّ الرفيق الشامل نحو الفضيلة ، والإعراض عن نقيضها ، إنما هي الروح والجسد والحدود في المأساة الأصيلة .

الإهداء في انتقام بسي دامبوا ،
المنشورة عام ١٦١٣)

راسين / ١٦٣٩ - ١٦٩٩/

ليس من الضرورة في شيء ان يكون ثمة دم وقتل في المأساة ، اذ يكفي أن يكون الفعل فيها عظيماً والأشخاص بطوليين والمشاعر مستثارة ، وأن يكون تأثيرها في ذلك الحزن الجليل الذي هو جوهر المتعة في المأساة .

مقدمة بيرينيس ، ١٦٦٨)

SS

توماس رايمر /١٦٤١ ـ ١٧١٣ /

وقد كان همّ هؤلاء [كتاب المآسي الإغريق] التعليم **بالامثال** ، بشكـل أكثر وقـاراً ، ولكنه في غـاية **المتعـة والبهجة** . واذ وجدوا في التاريخ نفس **المآل** يؤول اليه **العادل وغير العادل** ، ووجدوا **الفضيلة** مغلوبة **والشر** متربعا على العرش : رأوا في **حقائق الأمس** هذه ما يقصر ولا يليق بما قصدوا الى تصويره من **الحقائق الشاملة والأبدية** . ووجدوا كذلك ان هذا التوزيع غير المتساوي من ثـواب وعقاب كان مما يحيّر **أحكم** الناس ، ويحمل**الملحد** أن يرى فيه ما يشين **المشيئة الإلهية** . وقد دفعهم ذلك الى القول **إن على الشاعر** بالضرورة ان يطبق **العدل** بحذافيره ، **إن كان** قصده الإمتاع . فلئن كان العالم ، كما قالوا ، لا يكاد يرضى عن الله القـادر ، الذي **استعصت على الافهـام** إرادته المقدسة ومقاصده ، فإن **الشاعر** (في هذه الامور) **لا** يمكن ان يغتفر له ، وهو (كما يؤكدون) ليس ممن **يستعصي على الافهام** ، **وطرائقـه ومسالكـه** يمكن ، دون مجافاة للتقوى ، النظر فيها وتدقيقها .

(مآسي العصر الأخير ، ١٦٧٧)

درايدن /١٦٣١ ـ ١٧٠٠/

موت انطونيو وكلپوباترا هو الموضوع الذي تناوله أكابر

ss

الأدباء في بلادنا بعد شكسبير ؛ كل على شاكلته بحيث قيّض لي مثالهم ما دفعني ان أجرّب نفسي فأحمل قوس (يوليسيس) بين جمهور الخاطبين ، فأتخذ مواقع لي في التوجه نحو الهدف ، وأنا لا أشك ان نفس الدافع كان يحفزنا في هذا المضمار ، وأعني به سموّ الغرض ، لأن اهم شخصيتين مما عولج كانتا نموذجاً شهيراً للحب غير المشروع ، وكانت نهايتهما لذلك نهاية غير سعيدة .

مقدمة كل شيء من أجل الحب ،
نشرت عام ١٦٧٨)

آديسن /١٦٧٢ - ١٧١٩/

تسيطر على كتّاب المأساة الإنكليز فكرة مؤداها انهم عند تقديم شخص يتميز بالفضيلة او البراءة وهو في محنة ، عليهم ألا يتركوه حتى ينقذوه من متاعبه او يجعلوه ينتصر على أعدائه . لقد قادهم الى هذا الخطأ مذهب غريب في النقد الحديث ، مؤداه انهم مضطرون لإجراء قسمة عادلة بين الثواب والعقاب ، ولتطبيق غير متحيز للعدالة الشعرية . منذا الذي سبق الى اقامة هذه القاعدة هو أمر أجهله ، ولكنني واثق ان لا أساس لها فيما تقتضيه الطبيعة او العقل او ما ذهب اليه الأقدمون .

(مجلة المتفرّج، ١٦ نيسان ١٧١١)

SS

هاينريخ فون كلايست /١٧٧٧ ـ ١٨١١/

يقدر المرء ان يكون عظيما في الحزن ،بل قل بطلاً،
ولكنه في السعادة وحدها يكون إلها .

(بنثيسيليا ، ١٨٠٨ ، الترجمة
الإنكليزية : همفري تريڤليان)

كَوته /١٧٤٩ ـ ١٨٣٢/

حتى النبيل الإغريقي الذي كان يعرف جيداً كيف يصور الشخصيات البطولية لم يتردد في جعل أبطاله يبكون عند مقاساة الألم ، فكان يقول : كرام هم الرجال الذين يستطيعون البكاء . دعوني وشأني ـ أنتم يا ذوي القلوب اليابسة والعيون ! إنني ألعن السعيد الذي لا يكون الشقي له سوى مشهد .

(**علاقات إختيارية** ، ١٨٠٩ ، الترجمة
الانكليزية : ي. ماير ول . بوگن)

كيركيگارد/١٨١٣ ـ ١٨٥٥ /

البطل المأساوي لا يدرك المسؤولية الفظيعة في الوحدة . ففي المرتبة الثانية يواسيه أن بوسعه البكاء والندب مع (كلايتمنسترا) و (ايفيجينايا)ـفالدموع والبكاء تهدئة ،

ولكن الزفرات المختنقة تعذيب .

(**الخوف والارتعاش** ، **١٨٤٣** ،
الترجمة الانكليزية : والتر لاوري ،
نيويورك ، **١٩٥٣** ، ص **١٢٣**)

نيتشة / ١٨٤٤ - ١٩٠٠/

... لقد اقنعتنا الأسطورة المأساوية بأن حتى ما هو قبيح ومتنافر ، إن هو إلا لعبة جمالية تلعبها الإرادة ، في دفقها الزاخر ، مع ذاتها . فلكي نفهم بصورة مباشرة الظاهرة العسيرة في الفن الدايونيسي ، علينا أن نواجه أولاً المغزى الأسمى في **التنافر الموسيقي** . فالبهجةالتي تبعثها الأسطورة المأساوية تشترك في الأساس مع البهجة التي يبعثها التنافر الموسيقي . فتلك البهجة الدايونيسية الأولى ، التي نحسها حتى في حضور الألم ، إن هي الا المصدر المشترك بين الموسيقى والأسطورة المأساوية .

(**مولد المأساة** ، **١٨٧٢** ، الترجمة
الانكليزية : فرانسيس گولفنگ ،
نيويورك ، **١٩٥٦** ، ص **١٤٣**)

هنري جيمز/ ١٨٤٣ - ١٩١٦/

كانت تبدو له أكبر سناً هذه الليلة ، وما قصرت عنها يد

الزمن كما كان يبدو ؛ ولكنها كانت كشأنها دوماً أجمل وأرهف مخلوق ، وأسعد طيف قدر له طوال حياته ان يلقاه . ومع ذلك كان يجدها واقفة هناك في غاية الاضطراب ، كما لو كانت خادمة يافعة تبكي فتاها . والشيء المهم أنها كانت ترى نفسها كما لا تراها خادمة يافعة ؛ وفي ذلك من ضعف الفطنة وسوء التقدير ما نزل بها الى حضيض ادنى . ولكن انهيارها كان دون شك ، أقصر مدى ، فاحتالت أن تستجمع قواها قبل ان يتدخل . (طبعاً انا اخشى على حياتي . ولكن ذلك غير مهم . المسألة ليست هنا) .

السفراء ،١٩٠٣ ، القسم ١٢ ، الفقرة ٢)

أ. سي . برادلي/ ١٨٥١ ـ ١٩٣٥/

فنحن في النهاية مع فكرة ذات جانبين أو وجهين لا يمكن التفريق كما لا تمكن الملاءمة بينهما . فالكل أو النظام الذي يظهر الجزء الفرد تجاهه لا حول له يبدو كأنما تستثيره شهوة للكمال : والا لما وسعنا تفسير سلوك ذلك الجزء تجاه الشر . ومع ذلك يبدو انه يولد ذلك الشر من داخله ، وفي محاولته التغلب عليه وطرده يغدو متلوّعاً بالألم ، ومدفوعاً لتقطيع جوهره ذاته ، فيخسر الى جانب الشر خيراً لا يثمن . من الواضح ان هذه الفكرة لا تحل لغز الحياة ، رغم

اختلافها الشديد عن فكرة القدر الصرف ؛ ولكن لماذا ننتظر منها ان تقدم مثل هذا الحل ؟ لم يكن شكسپير يريد تسويغ أساليب الله امام البشر ، ولا أراد ان يقدم العالم على أنه (كوميديا ألهية) . ولكنه كان يكتب المأساة ، والمأساة لا تكون كذلك إن لم تكن من قبيل الغموض المؤلم .

(المأساة الشكسپيرية ، ١٩٠٤ ، ص ٣٧ - ٣٨)

آي . أ . رچاردز/١٨٩٣ - ١٩٧٩/

تكون المأساة ممكنة فقط لذهن ذي طبيعة علمانية ومانويه في آن معاً . إن أقل لمسة من أي لاهوت يقدم ثواب جنة للبطل المأساوي هي لمسة قاتلة . . فربما كانت المأساة من بين الخبرات المعروفة أشدها شمولاً ، تحيط بكل شيء وتنظم كل شيء . فتستطيع ان تدخل كل شيء في نظامها ، تطوره لكي يتخذ له مكاناً . وهي لا يمكن النيل منها، فليس ثمة ما لا يقدم للموقف المأساوي عند اكتمال تطويره مظهراً مناسباً ، ومظهراً مناسباً حسب .

(مبادىء النقد الادبي ، طبعة ١٩٣٤ ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧)

جون آنويّ/١٩١٠ - /

النابض مفتول بشدة . وسوف ينحلّ لذاته . ذلك ما هو

مريح في المأساة فأقل فتلة من الرسغ تكفي للقيام بالعمل . . .

والباقي تلقائي ، فلا ينتظر منك ان ترفع أصبعاً . الماكنة في حالة كمال، فقد وضع لها الزيت منذ بدء الزمن ، وهي تدور دون احتكاك . الموت والخيانة والحزن في حالة حركة ، وهي تتحرك في فورة العاصفة ، في الدموع ، في السكون ، في أنواع السكون جميعاً . السكتة عند ارتفاع فأس الجلاد في نهاية الفصل الأول . السكوت الذي يحبس الانفاس في بداية المسرحية إذ يقف العاشقان ، وقلباهما مكشوفان ، وجسماهما عاريان ، يواجهان بعضهما اول مرة في الغرفة المعتمة ، خائفان من حراك . . . المأساة نظيفة ، مريحة ، غير مشوبة . لا علاقة لها بالميلودرامه ـ او بالأنذال الأشرار ، او بالعذارى المعذبات ، او المنتقمين او الانكشافات المباغتة او ندامات الساعة الحادية عشرة . الموت في الميلودرامه فظيع بحق ، لأنه ليس مما لا يمكن تجنبه .

في المأساة لا شيء يقع في حدود الشك ، فمصير كل واحد معلوم . وهذا مما يؤدي الى السكينة . فثمة نوع من الشعور المشترك بين اشخاص المأساة : فالقاتل لا يقل براءة عن المقتول : فذلك يعتمد على الدور الذي يقوم به الشخص . والمأساة مريحة ، والسبب أن الأمل ، ذلك

الشيء المخادع القبيح ، لا مكان له فيها . ليس ثمة من أمل . لقد وقعت في المصيدة ، لقد سقطت السماء برمتها عليك ، وكل ما تستطيع فعله هو ان تصيح .

لا تُسيء فهمي : قلت (تصيح) : لم أقل تئن ، تنشج، تشكو ،ذاك ما لا تستطيع فعله . ولكن تستطيع الصراخ عالياً ؛ تستطيع ان تقول جميع تلك الاشياء التي لم تفكر قط انك تستطيع قولها ـ او لم تكن تعلم حتى انها كانت موجودة لديك لتقولها . وانت لا تقول هذه الاشياء لأن قولها سيفيدك في شيء ، فأنت تدرك اكثر من ذلك ، انت تقولها لذاتها ، انت تقولها لأنك تتعلم منها الكثير .

انتيگونة ، ١٩٤٢ ، الترجمة
الانگليزية : لويس گالانتيير، ١٩٥١)

جورج ستاينر / ١٩٢٩ - /

ولكن لا يسع المرء ان يستنتج من النبوغ المنغلق الغريب لدى كلوديل أن النظرة المسيحية الى العالم هي على وشك ان تنتج مقداراً من الدرامه المأساوية . فقد كان كلوديل نفسه أقل مسيحية من فرد بالذات بل من نمط مريع من بين الروم الكاثوليك . لقد كان ينتمي الى عصر گريگوري اكثر من انتمائه الى الكنيسة الحديثة . ويبدو ان وهج نار الجحيم كان يثير فيه قبولاً صارماً ، يقترب من

SS

الابتهاج بالروعة الملأى بالإنتقام مما يميز أساليب الاله . فثمة صفحات في اعماله الدرامية وتعليقاته الانجيلية تبدو كأنها قد اكتشفت في مكتبة دير وكانت من عمل أسقف متجبر يطل من عليائه على مفاسد البشر .

(موت المأساة ، ١٩٦١ ، ص ٣٤٠ - ٤٣١)

جون هوبكنز/ ١٩٣١ - /

الأم : كيف قدرت أن تقول - كيف - آلن - اردتني أن أكون ميتة ؟ [صمت] .

آلن : ليس من غرابة في ذلك ، أريد ان يكون كل واحد ميتاً - في وقت أو في آخر . فذلك حلّي المفضل . لو كان - هو ، هي أو الآخر ميتاً . [يبتعد آلن ، خلف المنضدة ، تاركاً أمه .] المأساة - الاهتمام - الشجاعة في وقت المحنة . الضوء الكاشف ومركز المسرح . في الأعماق - ارتياح - لأن المشاكل جميعاً ، والمرارة كلها ، والوحشية - الكلمات القاسية والبغضاء - تغيب .

(الحديث الى غريب ، ١٩٦٧ ، ص ٣٢٣)

SS

برتراند رسل/ ١٨٧٢ ـ ١٩٧٠/

من الأمور التي تجعل الأدب مـواسياً ان مآسيه جميعاً تقع في الماضي ، وتتسم بالإكتمال والسكون الذي يتأتى من كونها أبعد من متناول جهـودنا . إنـه لما يتسم بـالعافيـة القصوى ، عندما يشتط بالمرء ألمه ، أن ينظر اليه كأنه قد حصل في زمان بعيد ، بعيد جداً : ان يشترك ، في خياله ، مع الجمع الحزين من الأرواح الكئيبة التي ذهبت حياتها ضحية لتلك الماكنة العظيمة التي ما تزال تهدر . انني أرى الماضي كمشهد مشرق ، حيث النادبون في العالم ما عادوا يندبون . على ضفاف نهر الزمن ، الموكب الحـزين من الأجيال البشرية يسير الهوينا نحو القبر ، ولكن في ريف الأمس الهادىء يستريح السادرون المتعبون ، ويهدأ بكاؤهم جميعاً .

(السيرة الذاتية ، ١٨٧٢ ـ ١٩١٤ ،
١٩٦٧ ، ص ١٦٩)

توم ستوپارد /١٩٣٧ ـ /

لقد اطلقت العجلات بالحركة ، وهي ذات سرعـة خاصة ، نحن بها . . . محكومون . فكل حركة تتحكم بها سابقتها ـ وذلك معنى النظام ، ولو بدأنا نتبع الهوى لانقلب الامر الى مجزرة : في الأقل ، لنأمل ذلك . لأنه لو اتفق ،

محض اتفق ان اكتشفنا ، او حتى حسبنا ، أن تلقائيتنا جزء من ذلك النظام ، اذن لوصل بنا الحال الى الهلاك .

(روزنكرانتز وگلدنسترن في عداد الأموات (١٩٦٦ ، ١٩٦٧، ص ٤٢ - ٤٣) .

سلافومير مروزك / ١٩٣٠ -

ستومل : . . . تعال نتكلم بالمعقول . أنت تريد العودة بالعالم الى المألوف - لا تسلني لماذا ، فذلك من شأنك وقد أصابني من ذلك ما يكفي . لم يسبق لي ان تدخلت من قبل ولكنك الآن تجاوزت الحدود . أجل - يا لها من فكرة - تصميم مأساوي - ذلك بالضبط ما أردته . حتى الآن كانت المأساة دوماً آخر رمية مما في جعبة المجتمعات القائمة على افكار صارمة . إذن حسبت انك ستدفعني الى فعل مأساوي . ذلك من شأنه توفير الكثير من التخبط ، أليس كذلك ؟- لا داعي لإعادة البناء المضني - لأنك ستكون قد بلغت ما تريد . واذا اتفق ان مات احد اثناء ذلك ، او دخل أبوك السجن ، ان لم يحدث ما هو أسوأ ، فان ذلك غير ذي بال إذ تصل انت الى مبتغاك . المأساة تناسبك جداً ، اليس كذلك ؟ أتدري ما أنت ؟ انت محض نمطي صغير قذر . انت لا تهتم قيد أنملة بي أو بأمك . ليسقطوا جميعا موتى إذا بقي النمط سليما . وأسوأ من ذلك كله أنك لا تهتم حتى

بنفسك . أنت مهووس ! . . .

ستومل : اذن ما الذي تفيده من التضحية بي ؟

آرثـر : شيء يكون قـد انجز ، بمـأساويـة ، هـذا صحيح ، انت على حق هنا ، يا أبي ، وأنا آسف . فالمأساة مع ذلك تقليد عظيم وقوي ، والواقع قد يقع في شراكها .

ستومل : يا أحمق اهذا ما تظنه؟ الا تدرك ان المأساة لم تعد ممكنة هذه الايام ؟ الواقع اقوى من أي تقليد ، بما في ذلك المأساة . اتعلم ما كنت ستجد لو انني قتلته ؟

آرثـر : شيئا لا يرد ، شيئا على شـاكلة العمالقـة الاقدمين .

ستومل : لا شيء من ذلك قط ، مهزلة ، لا غير . اليوم المهزلة هي الشيء الوحيد الممكن . الجثة لا خير فيها قط . لم لا تقبل بهذا ؟ المهزلة ما زال بوسعها ان تكون فنا جميلاً .

(**تانكَو** ، الترجمة الانكليزية :
ن. بيثل ، اقتباس ت . ستوپارد
١٩٦٨ ، ص ٦٢ - ٦٣ -٦٤)

SS

٢

المأسَاة عَمَلياً وَنَظرياً

بالنسبة الى أوربا ـ لأن أوربا هي وحدها التي قدمت المأساة كما نعرفها حتى أخذتها عنها أجزاء العالم الأخرى ـ بدأت المأساة في بلاد الاغريق ، وتعود أولى سجلاتنا الى القرن الخامس قبل الميلاد . وكما أشار آلارديس نيكول في كتابه (**الدرامه العالمية** ، **١٩٤٩** ، ص **٢٥ ـ ٢٦**) ربما تكون مصر قد قدمت نموذجا في الألف الثاني أو الثالث قبل الميلاد ، لكن أبكر النصوص جاءت من أثينا . لدينا كفاية من دليل أن النمط نشأ من أغنية جوقة تكريما للاله دايونيسس ، وأن ذلك صار أولا مناوبة بين كلام ممثل فرد وبين الجوقة ، ثم أصبح (عند ايسخيولس) يقوم إما على مونولوگ / أي كلام ممثل فرد / كما نجد (على الخصوص في مسرحية **آگاممنون**) أو على دوولوگ / أي كلام بين اثنين من الممثلين / في تناوب مع الجوقة ؛ وعند سوفوكليس أو يوريبيديس يمكن وجود ثلاثة ممثلين في آن معاً ، وتقوم

الجوقة بدور أصغر لكنه يبقى مهماً .

لكن ما الذي كانت الجوقة تقول ، ما الذي كان يعنيه الممثلون من خلال كلامهم المقنّع ؟ كانوا يحكون عن خضوع الانسان للالهة ، عن النتيجة المحتومة لفعل الشر (سواء عن قصد ، مثل تضحية اگاممنون بابنته إيفيجينايا ، أو عن غير قصد مثل قتل اويديپوس أباه وزواجه بأمه) ، وعن الحقيقة القائلة إنه من خلال المعاناة يتاح للبشر فرصة النمو . يُرى أويديپوس مقدسا في كولونس ، ليس بالرغم من ، بل بسبب خطيئته التي يرافقها إدراكه الكامل لها . هؤلاء الدراميون لم يقدموا وعداً بحياة أخرى من النعيم للانسان الذي فاز بمثل ذلك الإدراك : فقد كان الشيء خيراً في ذاته . وكان من الخير للانسان ان يعلم ما الانسان ، وكم هو مذنب . فثمة نوع من (الخلاص) في فعل الإدراك ذاته . فالفكرة الاغريقية كانت إدراكية بالأساس : ليعلم الانسان ، خيراً أم شراً . في مسرحية يوريپيديس **إيفيجينايا في تاورس** يخلص أوريستس من الموت عندما تدرك إيفيجينايا هويته ، ولكن في بعض الظروف لا يمكن الخلاص من الموت . في مسرحية سوفوكليس يتوجب على أنتيگونه أن تموت لأنها ترى من واجبها القيام بطقوس الدفن لأخيها المقتول . وفي نفس المسرحية يدرك كريون مقدار ما يجب أن يتحمله ، الى

SS

جانب فقدان ابنه ، لأنه رفض قبول النمط المحتوم الذي تواجهه أنتيگونه . ومن ناحية ثانية ، تنتهي أوريستايا أيسخيلوس بسلام ، وقد منح أوريستس العفو من خلال صوت الالهة أثينه عندما قدم الى محكمة آريوپاگوس ليجيب عن تهمة قتل الأم ، وفي پروميثيا (التي بقي منها الجزء الأول ، بروميثيوس مغلولا) يبدو أن زيوس و پروميثيوس قد تصالحا في النهاية ـ الإله العظيم والمتمرد العظيم ، بحيث أمكن إيجاد مكان للاثنين في النظام العام للاشياء . بالنسبة للاغريق كانت المأساة طقسا في تكريم ديونيسس الإله المترئس ، الذي يحف به كهنته في مقاعد مخصصة مثل كهنة في كاتدرائية . ولم يكن من الواجب أن تنتهي بشكل سيء ، فالعديد مما بين أيدينا من مسرحيات ، بما في ذلك بعض أعمال يوريپيديس ، تبدو لنا وكأنها تدخل في عداد الكوميديا دون المأساة : فقد اقتبس ت. س. اليوت من آيون ليعطي النمط الكوميدي العام في مسرحيته الموظف المؤتمن ، كما أن هيلين وآلسيستس (وقد أفاد إليوت منهما في مسرحيته حفلة الكوكتيل) لا تقدمان أمامنا ما يبدو (مأساوياً) .

الى جانب ذلك ، كان الدراميون الاغريق قد ألفوا الثلاثية من المسرحيات المأساوية التي تتبعها عربيدية[1] (وهي تمثيلية مفرطة في الغرابة ، نصف رومانسية ، فيها

آلهة وأبطال ، يمكن مقارنتها بالهارليكانية[2] في ايمائية[3] انگليزية من القرن التاسع عشر) . ثم أصبحت الثلاثية تفقد بالتدريج مفهومها الدقيق . والثلاثية الكاملة الوحيدة التي بقيت لنا هي **أوريستايا آيسخيلوس** ، **لأن نساء طروادة هي** الأخيرة من ثلاث مسرحيات يوريپيديس عن الحرب الطروادية ، قدمت جميعا في مناسبة واحدة . والذي نجده دائماً انه بالنسبة للدراميين الاغريق في القرن الخامس قبل الميلاد ، كانت فكرة « المأساة » فكرة غامضة : فقد كانت تقدم أشياء فظيعة عن أشخاص عظام ؛ وربما قدمت تسرية ختامية (كما في **أوريستايا** و**بروميثيا**) ؛ وقد تقصّر عن المصالحة ، كما نجد في **نساء طروادة** ، وهو ما تفعله بالتأكيد الثلاثية في قسمها الثالث ؛ وقد تنتهي بمحض مفارقة ختامية . وكان يعقب ذلك دائماً العربيدية ، لتزيل ما تبقى من آثار الفظاعة ، وتقدم ما لديها من سخرية بالآلهة والأبطال .

كان من المؤكد وجود الكثير من المسرحيات التي كتبت في بلاد اليونان ، لفترة طويلة بعد القرن الخامس ق . م . وبالطبع كانت مسرحيات العمالقة الثلاثة ـ آيسخيلوس ، سوفوكليس ، يوريپيديس ـ مما يمثل دائما . ولكن معرفتنا قليلة بالاعمال التي جاءت بعد الفترة العظيمة . تقدم لنا ماري رينو في روايتها **قناع ابولو** (١٩٦٦) صورة

متخيلة عن الطريقة التي كانت تمثل بها المسرحيات القديمة في بلاد اليونان . ففي ذلك الوقت كان يمكن تقديم مسرحيات متفرقة ، منفصلة عن الثلاثيات التي أخذت منها بالأصل ، مما دعا أبطال المسرحية أن يكشفوا دون تسويغ عن أحزان خاصة بهم . وفي القرن الرابع وضع أرسطو كتاب الشعر ، الذي ربما حفظه لنا أحد أتباعه عن طريق ما جمع من ملاحظات عن حديث الفيلسوف ، الذي كان يدور عن الكتابة المأساوية بخاصة . ولم يكن أرسطو بوجه عام تقريريا ، بل كان يريد بالدرجة الاولى ، كما فعل في عالم الطبيعة ، أن يصف ما يجد . فقد استنتج من المآسي التي شاهدها أو قرأها أن ثمة خصائص عامة في البطل المأساوي ، في تأثير المأساة ، في الفترة الزمنية التي تستغرقها المأساة الواحدة ، كذلك في الأساليب البنيوية التي تستخدم عادة في الكتابة المأساوية . وقد دعاه ذلك الى القول أننا في المأساة ، كما في الفنون كافة ، لدينا (المحاكاة) ، وهي محاكاة ما في العالم حولنا ؛ ولدينا كذلك ، وهو أمر يختص المأساة ، ما يؤدي الى (التطهر) . وما يقوله عن (التطهر) يشكل أكبر موضوعات الجدل فيما يتعلق بالنمط ، مما سنضطر الى العودة اليه . لقد سبقت الاشارة في الفصل الاول الى تعليقه الأساس حول طبيعة البطل المأساوي ، وذلك أيضا ليس مما يتوجب على المرء قبوله . ولكن تأكيده على (انقلاب الحال) و(الانكشاف)

(والمسألة الثانية على وجه الخصوص) هو ، كما سنرى ، مما يشكل أهمية كبرى على امتداد تاريخ الكتابة المأساوية .

كانت المأساة اللاتينية موجودة في المسارح ، ولكننا لا نكاد نعرف شيئا عنها . لقد كتبت مسرحيات سينيكا ، ذات الأثر الكبير في عصر النهضة ، على أيام نيرون ، ويبدو من المؤكد أن ممثلا فردا كان يرويها امام جمهور صغير يدرك خطورة الاوضاع التي كانوا يعيشون فيها . وليس من المستغرب أن تكون الصور والموضوعات في هذه المسرحيات عنيفة ، لاهبة : فلم يكن أحد من السامعين يعلم أين سيضرب الأمبراطور ضربته القادمة ، وكان جميع السامعين ، بوصفهم مواطنين ، مستهدفين بصورة خاصة . وكان سينيكا يعتمد المصادر الاغريقية في مادته . كما كان مهربه الوحيد من وضعه الفريد الى رواقية تناقض عنف الافعال ، في مسرحياته ، مع رفض عالم المراتب العليا ، كما في أقوال الجوقة في تلك المسرحيات . وربما كانت تلك المآسي قد عرضت على المسارح لأول مرة في ايطاليا القرن السادس عشر .

وفي العصور الوسطى فقد اصطلاح « المأساة » كل علاقة بفكرة التمثيل ، ويتضح من المقتطفات من أقوال دايوميديس ، و ايزيدور الاشبيلي ، و چوسر في الفصل الاول أن ذلك المصطلح صار يعني محض وصف لنمط من

الرواية . وبالتدريـج ، خلال القـرون التي أعقبت سقوط روما ، صارت الدرامه تعود الى أوربا ـ أولا في شكل تقديم أجزاء من التفسير المسيحي لتـاريخ العـالم ، ثم كوسيلة لإعطاء درس خلقي ،على نسق. حكاية الرمز[٤]، مما يساعد النفس البشرية في سعيها نحو الخلاص . وبالطبع كان ثمة (لحظات مأساوية) في ذلك النوع من الكتابة ـ اي لحظات قد يحس فيها الجمهور بفظاعة الامور ـ لكن تلك اللحظات مما يقع ضمن نظام شامل يؤكد وعود الله وخطته . كانت (المأساة) بالنسبة الى القرون الوسطى محض قصة تنتهي نهاية سعيدة ، تقدم نذيراً للمرء أن يتخذ الحيطة ، والا كانت الخاتمة غير السعيدة عاقبة المرء ذاته كذلك . وكانت تروي ، كما مرّ بنا في المقتطفات في الفصل الاول ، عن أناس عظام وأحداث عامة ، لذلك كانت تتسم بالجلال : وكان المضمون أن مصير الانسان العادي لم يكن مما يعني المأساة . وفي عصر الانبعاث أراد الناس تقليد ما لدى سينيكا من رعب وقدرة . ولـم يكن ذلك من السهل فعله ، لأن ابطال سينيكا كانوا ينتمون الى زمـان بعيد ، وكانت مصائرهم تتعلق بنمط من التفكير سبق ظهور المسيحية . وعندما اشترك توماس ساكفيل و توماس نورتن في تأليف مسرحية گوربودك التي جرت العادة على اعتبارها (أول مأساة انگليزية) ، وذلك عام ١٥٦١ ، كانت المسرحية أقرب الى (خلقية سياسية) ـ أي مسرحية وعظية حول الحاجة الى تصريف شؤون المملكة

بشكل صحيح - منها الى المأساة ، التي تتضمن بالتأكيد ، بالنسبة لمن عاش خلال القرنين الاخيرين ، كشفا عن ضعف الانسان في اطاره الكوني . ومع ذلك كان المؤلفان راغبين في كتابة (مأساة) على ما يبدو ، وقد مدحهما سدني في مقالة في الشعر (لبلوغهما مراقي اسلوب سينيكا) . ويجب أن نلاحظ كم هي نادرة كلمة (مأساة) على صفحات العنوان في أواخر العهد الاليزابيثي وما تلاه من بدايات القرن السابع عشر . لقد جرت العادة على اعتبار مارلو أول كتّاب المأساة في عصر اليزابيث والعهد اللاحق ، ولكنه نشر تامبرلين عام ١٥٩٠ على أنها مقسمة الى (حديثين مأساويين) (وهذا قول غامض في الواقع) ، ثم ظهرت عام ١٦٠٤ دكتور فاوستس على أنها (تاريخ مأساوي) . ولما نشرت الملك لير لشكسبير عام ١٦٠٨ وصفت بأنها (رواية تاريخية حقيقية) . ولما نشرت مسرحيات شكسبير في فوليو ١٦٢٣ كانت مقسمة الى ثلاثة أقسام (كوميديات ، تاريخيات ، مآسٍ) وحتى هناك ظهرت بعض الشكوك ، فقد وضعت سيمبلين مع المآسي وكان المقرر لمسرحية ترويلوس وكريسيدا أن تكون في ذلك القسم كذلك . لقد رأينا في الفصل الاول أن سدني كان يجد (الاعجاب) والتحذير مما تنطوي عليه الكتابة المأساوية ، رغم ان فكرة التحذير نفسها تبدو مغايرة لمفهومنا الحديث عن المأساة (ولمفهوم المأساة الاغريقية كذلك) كما ان (الاعجاب) فكرة في

موضع الشك . ويحق لنا التساؤ ل إن كان بوسعنا التعبير عن الاعجاب عندما نكون إزاء حزن بالغ . يقول چاپمن ، الذي أشرنا اليه في الفصل الاول ، إن المأساة في الأساس مسألة ذات غرض خلقي ، تشجعنا على إتيان الخير وتجنب نقيضه . وكان المصطلح غالبا ما يستعمل بشكل يفتقر كثيرا الى الدقة : فمسرحية تورنير **مأساة الملحد** (١٦١١) تتخذ الاسم لمحض اظهار سقوط ملحد ، وهي في هذا الصدد تقترب من الاستعمال القروسطي ؛ وقد استعمل بومونت وفليچر عنوان **مأساة الصبيّة** (حدود ١٦١٠) لأن الفتاة إسپاتيا ، وهي ليست الشخصية الرئيسة ، تترك أثرا معينا نتيجة عذاباتها، عندما يعرض عنها آمينتور، وجراء موتها على يده .

وفي عصر الانبعاث في إنگلترا كان ثمة العديد من المسرحيات لم تكتب للمسرح الشعبي بل لتقدم في (نوادي المحامين) أو على مسارح الجامعة أو لمحض القراءة ، وكانت تقلد سينيكا (أو مقلديه الفرنسيين) مؤكدة على الرعب الموجود في العالم وعلى الدعوة الى تركه . لقد كان بوسع فَلْك كريڤل أن يجعل جوقة القسس في مسرحية **مصطفى** (حدود ١٥٩٦) تتحدث هكذا :

يا لحالة الإنسان البائسة !
جاءت حسب قانون ، وقُيدت بآخر ؛
ولدت عبثا ، ولكنها منعت الزهو به ،
خلقت مريضة ، وأمرت أن تكون سليمة :

ما الذي تقصده الطبيعة بهذه القوانين المنوعة ؟
الهوى والعقل يسببان انقسام الذات :
أهي سمة في القوة أم جلال فيها
أن تحدث الأذى لكيما تصفح عنه ؟
الطبيعة نفسها تسيء الى نفسها ،
إذ تكره تلك الأخطاء التي تعطيها بنفسها
إذ كيف يتأتى للمرء الا يفعل شيئاً
لم تقصر الطبيعة في فعله ، ثم تعاقب عليه ؟
طاغية مع الآخرين ، مع نفسها غير عادلة ،
تحتم أموراً صعبة مستعصية ،
تمنعنا من كل ما تعلم أنه مشتهى
تجعل الآلام سهلة والثواب غير ميسور .
لو كانت الطبيعة لا تبتهج بالدماء
لجعلت المسالك الى الخير أكثر سهولة .

هذه كتابات مقصودة ، شديدة الاعتماد على التراث القديم ، وليست مما يصلح للمسرح المعاصر . وهكذا الأمر عند ملتن ، الذي كانت مسرحيته سامسون آگونستس (١٦٧١) بعيدة عن امكانية تقديمها على المسرح في زمانه ، إذ نجد رجعة الى أرسطو مع التأكيد على (التطهر) (ينظر الفصل الرابع أدناه) ومع نمطية عالية في تقديم الفعل .

كانت انكلترا في المأساة غير الشعبية محض تابع لنموذج سبّاق قدمته إيطاليا وفرنسا . لقد كان بناء التياترو

اوليمبيكو في فيچينزا عام ١٥٨٤ اشهر المحاولات الايطالية لتقديم إطار ذي هيبة تناسب أعمالا درامية قد تتخذ مكانها الى جانب ما في التراث القديم . وفي القرن السادس عشر كذلك نجد سلسلة من المنظّرين من ڤيدا الى كاستلڤيترو يقدمون شروحا على كتاب الشعر ويتبنون آراء هوراس في فن الشعر ويقدمون توجيهات للكتاب المعاصرين باسلوب صارم يبتعد عن اسلوب ارسطو الذي يتميز بطريقة وصفية عموما . وفي مجال التمثيل حمل سينيكا الى المسرح ، وجرت اقتباسات من الاغريق وصارت المسرحيات مع مادة معاصرة (أو رومانسية) مما كان يميز مسرحيات نوادي المحامين الانكليزية . والقصة لا تختلف أساساً في فرنسا ، حيث برز بشكل خاص اسم روبرت گارنييه (١٥٣٤ ـ ١٥٩٠) الذي كان مشهورا في انكلترا بين هواة المثقفين في نهاية القرن . والذي نحس أنه مفقود في جميع هذه الاعمال هو النظرة الجديدة الى طبيعة الخبرة البشرية ، الى جانب الحرية من (القواعد) الموضوعة سلفاً . وليس من بأس على الاطلاق على درامي أن يتعلم طرائقه من أسلافه ، ويطورها بالطبع لاغراضه الخاصة : فقد أستطاع إبسن أن يتعلم من الاغريق كما تعلم من (المسرحية حسنة التكوين) ؛ واستطاع بريخت أن يتعلم من الاليزابيثيين . ولكن عصر الانبعاث عرف درجة من الاحترام لمأساة التراث القديم بحيث ان الدراميين راحوا

لمدة طويلة ينظرون الى الحالة البشرية ويقدمونها تماما كما كانت تقدم اليهم في مرايا صنعها أناس آخرون لتعكس رؤ يا لا تناسب غير زمانهم ومكانهم . وقد حصل التحول أخيرا في فرنسا على يد بيير كورني ، وسبقه قليلا في انكلترا على يد مارلو وشكسپير .

ثمة قدر من العظمة المأساوية عند كورني ، وشيء أكثر وثوقا عند راسين . لقد ذهب د. د. رافائيل الى القول بشكل مقنع ان جانسنية[٥] راسين يسرت له أن يرى الانسان في وضع مأساوي ، متورطا في عالم لا يستطيع الصراع ضده ، يمارس إرادته ولكنه لا يستطيع فرضها ، مدفوعا ضد قوة لا يستطيع مقاومتها ولكنه يقدر في اندحاره أن يظهر مرتبته كانسان (**نقيضة المأساة** ، ١٩٦٠ ، ص ٦١ ـ ٦٨) ومن المسلّم به أننا نجد راسين يقدم لنا ما نعدّه اليوم في باب المأساة ـ كما في **اندروماك** ، وفيدر وحتى في مسرحية تخلو من الدماء مثل **بيرينيس** . برغم الاختلاف في الاسلوب والنمط فان أعمال راسين تقدم لنا النظير للمآسي الانكليزية الكبرى في القرن السابع عشر . وهو أكثر اهتماما بالنظرية بكثير من أي كاتب انكليزي عدا جونسن و چاپمن ، لكنه يتعادل مع الكتاب الانكليز في رؤ يته الاساسية للوضع البشري وفي اهتمامه بأسرار ذلك الوضع .

كانت المسألة مختلفة في اسپانيا خلال هذه المدة .

فلم يكن الدراميون ملتصقين بالمذهب الكنسي حسب ، بل إنهم راحوا يكتبون (التمثيليات القدسية) (وهي مسرحيات تعتمد حكاية الرمز وتقترب من (الاخلاقيات) الانگليزية ولكنها في أحسن امثلتها تتميز باصالة وطلاوة تخصها دون سواها) الى جانب مسرحيات ذات طابع دنيوي . وكانت وجهة النظر الأساسية في المسرحيات الدنيوية أن جميع الامور قد تنقلب خيرا في النهاية لو انتبه النـاس الى دعوة الله اليهم . وقد كان ثمة بالطبع مسحة تمرد عـابرة ، مثلمـا يظهر ، كما أعتقد ، في مسرحية تيرسو ده مولينا : **محتال اشبيلية** . وربما أمكن مـلاحظة ذلـك أيضا في مسـرحية كالديرون **رسّام العار** ، وبشـكل يكاد يكون شاملا يتبعه بلوغ تأثير مأساوي كامل في مسرحيته **محافظ السَلَمية** ، حيث الجو الرومانسي في المشاهد الاولى من المسرحية يتغير فجأة الى ظلام الاغتصاب والعقوبة العظمى . وليس هنا ما يدل صراحة على أن أمامنا أي شيء سوى قصة عن الخطيئة وعقوبتها ، وقد نتردد في قبول حادثة اغتصاب الفتاة أو شنق المغتصب كنمـاذج عن كيفية حـدوث الاشياء على هـذه الارض . إن هذه واحدة من اشد المسرحيات وخزاً في القرن السابع عشر ، ومن أكثرها إقلاقاً كذلك . وعندما شاهدتها في مسرح شيلر في برلين قبل بضع سنـوات ، لم يستطع مرافقي أن يتصور (وقد كانت المسرحية جديدة بالنسبة اليه) ان المسرحية ستنتهي كما انتهت بالفعل : فالشعور بالصدمة

عندما يتغير الجو يشبه ما نجده في مسرحية لوپه ده ڤيگا فارس من أولميدا . فالسؤال الذي يفرض نفسه علينا هو (كيف يمكن أن تحدث هذه الاشياء ؟) وهو يشبه ما يضطر الملك الى سؤاله في الملك لير ، (هل ثمة من سبب في الطبيعة يصنع هذه القلوب القاسية ؟) .

وعندما نعود الى انگلترا في أواخر القرن السابع عشر ، نجد المأساة تحاول أن تساير فكرة (العدالة الشعرية) كما صورها رايمر أول مرة (كما أشرنا في الفصل الاول) ، ورددها درايدن وهاجمها آديسن (وقد أشير اليهما كذلك) ، ولكنها ظلت ماثلة كما نجدها عند لويس ثيپولد في الطبعة التي أخرجها عن شكسپير عام ١٧٣٣ ، حيث يقول ان الحبكة في هاملت مقبولة لأن الامير قد قام فعلا بقتل كلوديوس ، ولذلك، قد يكون استحق ميتته . وبالرغم من أن هذا الاصطلاح إنگليزي ، نجد الفكرة تعبر عنها مقدمة راسين لمسرحية فيدر (١٦٧٢) :

> والذي استطيع تأكيده أنني ما فعلت في مكان آخر كما فعلت هنا في إبراز الفضيلة بشكل واضح . فأخف الاخطاء تنال هنا أشد العقاب ، ففكرة الجريمة ينظر اليها هنا بنفس الرعب، كما ينظر الى الجريمة ذاتها ؛ ومواطن الضعف في الحب تصوَّر هنا كمواطن ضعف فعلية ؛ والأشواق تصوَّر لمحض

أنها تظهر الاضطراب الشامل الذي تسببه ؛ والرذيلة هنا تصور في كل مكان لتجعل المرء يدرك بشاعتها فيكرهها . هذه في الواقع هي الغاية الصحيحة التي يتوجب على كل امريء يعمل من أجل المجموع أن يضعها نصب عينيه ، وهي بالذات مما كان يشغل بال شعراء المأساة الاوائل قبل غيرهم . فمسرحهم كان مدرسة تعلّم الفضيلة بشكل لا يقصر عما تعلّمه مدارس الفلاسفة .

ومع ذلك كتب راسين المأساة بالرغم من نظريته . لم يكن بين كتّاب القرن الثامن عشر من يتحدث عن « حس مأساوي بالحياة » : فقد كان ذلك مما ظهر في القرن التاسع عشر ، كما قد يلوح في كتابات كولردج (الذي كان يعتقد ان فيه (مذاقا من هاملت) ولو كان الامر كذلك ، كيف يستطيع امرؤ هذه صفته أن يتجنب الهلاك ؟) ولكن ذلك لم يظهر بشكل واضح حتى أرسى دعائم الموقف الجديد كل من هيگل و كيركيگارد و نيتشة . ففي الواقع كان الفلاسفة الألمان والاسكندنافيون هم الذين أعطوا المأساة مركزها ، إن لم يكن بالضرورة التفسير الذي نربطه بها الآن ، لأن المانيا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر اقتربت كثيرا نحو اعطائنا درامه مأساوية كبرى من جديد ، وفي أواخر القرن التاسع عشر استطاع إبسن في

النرويج و سترندبرگ في السويد أن يبلغا ذلك الحد كأحسن ما يبلغه كاتب معاصر . فثمة شيء ذو طبيعة مؤقتة في معالجات كل من گوته و شيلر في **ماريا ستوارت** او رغبة في (تخطّي المأساة) (كما فعل گوته بوضوح في الجزء الثاني من **فاوست**) ولكن جورج بوخنر في **موت دانتون** (المنشورة عام ١٨٣٥) وفي **ڤوتزيك** (المنشورة عام ١٨٧٩) أوضح لنا أن المأساة تسير نحو ميلاد جديد . كما ان كلايست في **پينثسيليا** (١٨٠٨) **وأمير هومبرگ** (١٨١١) ترينا كيف استطاع درامي من ذلك الزمان أن يجسد فكرة كون الانسان يجد نفسه غير قادر أن يقف ضد القوى التي تجابهه . ومن الخطأ الواضح اعتبار **أمير هومبرگ** شديدة الاعتماد على فكرة تمجد الدولة الپروسية : فقد خلق الأمير لنفسه مستقبلا لا يطاق في محاولة لايجاد مخرج من الموت الذي يتهدده ؛ وانهياره الأخير يجب أن ينظر اليه كشيء مؤلم ، كبديل ضعيف عن قبول الموت الذي كان ينتظر أن يحكمه ، ولكنه شأن الكثير منا ، لم يستطع أن يفعل .

لا يسع أي حديث عن الدرامه المأساوية ان يتجاهل أعمال إبسن : **براند** ، **هيدا گابلر** ، **جون گابرييل بوركمان** ، أو أعمال سترندبرگ : **الأب** ، **الآنسة جولي** . ومثل يوريپيديس ، استطاع هذان الدراميان أحيانا ولوج

باب كوميديا المفارقات وكتابة بعض من أهم مسرحياتهما على هذا النمط : إبسن ، پير گينت ، **البطة البريّة** ، و سترندبرگ ، **الدائنون** مثلا . ولكن اسلوب سترندبرگ المتأخر لا يتصل بأي من هذين النوعين ، بل بنوع جديد عجيب نجد أحسن أمثلته في **سوناتا الشبح** ، **مسرحية الحلم** ، أو في درامه واضحة القلق تبحث عن الهدوء في الخاتمة فتؤكده في تردد ، كما نجد بوضوح شديد في **رقصة الموت** التي تربطها وشائج بمسرحية إبسن : **آيولف الصغير** .

هذه المسرحيات الكبرى ، وهي في الواقع مما يسجل انتصارات بارزة للمسرح الحديث ، لا تكتفي بصفتها المتفردة حسب ، بل انها تشمخ فوق غيرها من مسرحيات إبسن التي تظهر تأثيرا بالغ الوضوح من كيركيگارد . تعطينا **پير گنت** مثالا رائعا لانطلاقة الخيال ، رغم ان فيها كذلك نلمس بشدة حضور الفيلسوف الدانمركي ، بحيث نحس أحيانا اننا في عالم « الموعظة الحسنة » ، مما يقدمه كاتب المسرحية الاخلاقية في الأزمنة القروسطية ، فهنا يصور إبسن مذهبا قد تشرّبه . ولكن **عدو الشعب** و**سيدة من البحر** (رغم كون هذه وثيقة أخاذة فعلا) وهي على مستوى أدنى ، تؤكد بجهد ظاهر الحاجة « لاختراق » النمط العام المفروض على الحياة من أجل بلوغ الحرية عن طريق

الاختيار « على مسؤولية الفرد ذاته » : في هذه الحالات يبدو أن المذهب مطلوب عن قصد واضح . يساهم كلا الكاتبين أبلغ مساهمة في النمط المأساوي عندما يكونان تحت تأثير حدس بمعنى الحياة في أشد لحظاتها حراجة ، وعندما يكونان في غاية البعد عن صياغة النظريات عن ذلك المعنى .

ومع ذلك ، كان التغير في المقترب الفلسفي الذي يمكن ان ترتبط به هذه المآسي بالغ الاهمية في التفكير الحديث وساعد في اعطاء الكتابة المأساوية أساسا ، لم يعد محض تقليد يستخدم فيه اصطلاح (المأساة) بأشكال شتى ، بل انه صار في صميم المفهومات عن الحياة البشرية الوثيقة الصلة بوعي العصر . إن (الحس المأساوي بالحياة) ـ عند هيگل ، و كيركيگارد و نيتشه ـ يذهب أبعد من فكرة الوعظ ، وهي الفكرة الرسمية في عصر الانبعاث ، وأبعد من فكرة (العدالة الشعرية) التي بقيت (رغم اعتراض آديسن قائمة في القرن الثامن عشر ، وأبعد من رأي گوته أو رأي كولردج في هاملت (النبتة في الإناء الهش ، الانسان المفكر أكثر مما يحتمل العالم) . انه قول ينطوي على أن وضعنا مأساوي بالضرورة ، وأن الناس جميعا يوجدون في وضع فاسد ، اذا هم أدركوه قادهم الادراك الى الكرب . يؤكد هيگل على وجود تضاد بالضرورة بين قوى

تفصل الانسان عن الانسان والانسان عن ذاته ، ويؤكد كيركيگارد على وجود حاجة ملحةلدى الانسان لكي ينفلت من نمط مفروض ، بينما يؤكد نيتشه على الفرح الذي قد يتأتى عندما يمكن في الكتابة المأساوية الجمع بين دايونيسوس و أپولو . وهؤلاء الكتاب لا ينفردون بالطبع في هذا الشأن : فربما كان ميگويل ده أونامونو و كارل ياسپرز] من بين أبرز أسماء المعاصرين التي قد تضاف الى ما سبق . (للاطلاع على مقتطفات مفيدة من الكتابات الفلسفية حول الموضوع تنظر المجموعات التي حررها لورنس مايكل وريچارد ب . سيوول ثم روبرت دبليو . كوريگان ، وكلاهما في المراجع في آخر الكتاب) .

إن هذا كله من الجدة بحيث يسعنا القول إن مفهوم المأساة ، كما يعرف اليوم عموما ، هو من خلق القرنين الأخيرين ، رغم أن مسرحنا المعاصر قد أظهر غير قليل من الحذر في مقتَرَبه نحو المأساة كنمط درامي . ولنا أن نتساءل : من الذي (عُنِي) حقيقة بأمر المأساة قبل القرن التاسع عشر؟ فحتى ذلك التاريخ كانت المأساة موضع احترام حسب . ولكن العناية الخاصة بها قد أدت الى بعض الوجل عند الدراميين .

بالرغم من وجود فوارق واضحة ومتعددة ، لا يمكن القول على وجه الاطلاق ان جميع المآسي (الحقة) تشترك

في منطواها على نظرة متفردة عن وضعية الانسان . فمثلا ، يرى ج . سي . ماكسويل في كلامه على « الفرضيات المسبقة عن المأساة » (مقالات نقدية ، الجزء الخامس (١٩٥٥) ص ١٧٥ ـ ١٧٨) ان القول بوجود (نظرة مأساوية للاشياء) يؤدي الى وضع المأساة دون مسوِّغ ، على مستوى منفصل عن بقية الانماط الادبية الرئيسية ، فمن المؤكد أنه ليس من الممكن حسب بل من الضروري كذلك أن ندقق النظر في المسرحيات المأساوية من حيث ما يميزها عن بعضها ، وليس فقط من حيث النوع الذي تنتمي اليه : فالاهتمام بالنوع ـ وهو اهتمام مفروض في هذا الكتاب ـ قد يعيق ويوهن اهتمامنا بطبيعة العمل ذاته . فأعمال مثل هاملت ولير ، الأوريستايا وآنتيكونه ، فيدر ودوقة مالفي ، تكون بشكل لا تكونه (المأساة) . ومفهوم (المأساة) اليوم إنما نستخلصه من التأمل في اكداس من المآسي . فبالنسبة للاغريق وأهل عصر الانبعاث كانت المأساة شيئاً مختلفاً ، وبعض السبب يعود الى أن مجال الامثلة كان مختلفاً . فنحن قد جعلنا من المصطلح مفهوما تقوم عليه أعمال ربما اختلفت في كل شيء عدا عن كونها تجسيداً لذلك المفهوم . ومن الخير أن نرى بين وقت وآخر ناقداً يقول ، كما يقول نيكولاس بروك في بداية كتابه مآسي شكسبير المبكرة (١٩٦٨) « ليس لدي من نظرية عامة أسوقها عن المأساة بل العكس هو الصحيح .

ويبدو لي أن في تضاعيف المصطلح الفضفاض ذاته ، المأساة ، ثمة مستويات من الاحتمال ، وتنوع مؤكد ، مثلما نتوقع أن نجده في الكوميديا » (ص ٣) . من مثل هذا المقتَرَب يحتمل أن نخرج باكثر الرؤى وضوحاً عن أعمال معينة ـ وهذا ما يحدث غالباً عندما يدع الخطط جانباً لفترة أكثرُ المخططين عمقاً والحاحاً . فنجد عند بروست توكيداً على تفرّد العمل ذاته :

لذا فالانسان واسع الاطلاع سيبادر فورا الى التثاؤب ضجرا عندما يتحدث أحد اليه عن (كتاب جيد) جديد ، لأنه سيتخيل نوعاً من التأليف بين جميع الكتب الجيدة التي كان قد قرأها وعرفها ، بينما الكتاب الجيد هو شيء متميز ، شيء لا يسبر غوره ، وهو مكون ليس من جماع الروائع السابقة ، بل من شيء لا يتيسر للمرء أن يكتشفه من أعمق استيعاب لكل واحد من تلك الكتب ، شيء لا يوجد في جماع تلك الكتب ، بل وراءه . فحتى يتعرف على العمل الجديد ، يبقى الانسان واسع الاطلاع غير مبال ، لكنه لا يلبث أن يجد اهتمامه مستيقظا على الحقيقة التي يصورها ذلك الكتاب .

في خميلة مزهرة ، الترجمة الانكليزية :
سي . ك . سكوت مونكريف ، طبعة
١٩٦٧ ، الجزء الاول ، ص ٣٢٧

هذا التعليق على الكتب يشبه ما ينشأ عن ملاحظة التفرّد لدى كل فتاة على حدة : وللتشبيه ما يسوّغه ، لأن المواجهة الحيوية مع كتاب جديد علينا تشبه من بعض الوجوه العلاقة الغرامية . ولنا أن نضيف ان كل كتاب جديد من نوع متميز يضيف بعض الشيء الى مفهومنا عن ذلك النوع . لقد قال فرانك كيرمود : عندما تسمع حديثا عن الأنساق ، عُد الى مبدأ الواقع لديك ، (تكملات ، نيويورك ، ١٩٦٨ ، ص ١٢١) . ويجب أن نعود الى ذلك المبدأ عندما نقرأ كتابا عن (المأساة) . ومع ذلك ، منذ بداية الاهتمام الفلسفي بالمأساة في القرن التاسع عشر ، يكون الاحساس بما يفعله الكاتب عندما يقوم بما نتفق على تسميته (مأساة) أمراً يزيد من تأثير العمل بالذات ـ شريطة أن نتجنب أية معادلة سهلة تضع عملا من هذا النوع الى جانب عمل آخر .

كتب الكثير من الناس ما دعوه بالمآسي في السنوات التي أعقبت القرن السابع عشر ، ومـا زالت تخيم على أذهانهم النماذج القديمة أو أمثلة من عصر الانبعاث . وقد شهد القرن الثامن عشر العديد من المسرحيات التي كتبت بالشعر المرسل في اطار الازمنة الاغريقية والرومانية وتنتهي بفاجعة . وهكذا فعل كتّاب القرن التاسع عشر ، أكثر بكثير

مما يدركه أغلب الناس . فقد حاول جميـع الشعراء من مشاهير الرومانسيين والفكتوريّين أن ينافسوا شكسپير : شلي بقوة ملحوظة لكنها متقطعة في مسـرحية چنچي (١٨١٨) ، و بايرن بشكل أكثر من متميز في بعض مسرحياته : وقد سبقه كل من وردزورث و كولردج ، ثم أعقب كل من بيدوس و تنسُن و براونِنگ و سوينبرن . وقد رغبوا جميعا أن يقدمـوا الى عصرهم كتابات درامية يمكن أن تتحمل المقارنة مع شكسپير ؛ وقد اكتسب أغلبهم تعبيرات شكسپيرية (مما لا يصدق على بايرن دائما) . وقد استطاع بيدوس وحده أن يضفي على التعبير حيوية تكسبه طابعا جديدا ومتفردا ، وكانت مسرحياته بعيدة عن إمكانية تمثيلها في زمانه .

وقد استمرت الاحوال على هذا المنوال حتى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ـ كما في كتابات ستيفن فيليپس ـ رغم وجـود بعض الدراميين ، أمثـال گـوردن بوتملي و ت . س . اليـوت ، ممن حاول الإفلات من سيطرة الشعر المرسل والجو الاليزابيثي . ولكن الذين كانوا يفتقرون اليه دوما هو حس كاف بثقل الواقع .

في آيرلند كانت الامور مختلفـة . فقد نشـأ مسرح آبي من رغبة في ايجاد درامه قومية ذات جذور تمتد الى أساطير ما تزال قوية وتعطي آيرلند نوعا من إقامة طقوس عن

ss

ماضيها مما عرفته اليونان على المسرح المأساوي . فالدافع الذي شاع أولا ، كما أظهر ييتس ، قد بلغ أفضل انجازاته في مسرحية ييتس نفسه : **دايردره (١٩٠٧)** ، ولكن المسرح تحول عن الشعر الى النثر في مسرحية سنگ : **الراكبون الى البحر (١٩٠٤) و دايردره فتاة الأحزان** (وقد مثلت عام ١٩١٠ بعد وفاة سنگ) . وقد تحول المسرح كذلك الى كوميديا أكثر مما كان ييتس يتوقع ، لكننا سنرى عودته الملحوظة الى المأساة بشكل واضح كما في بواكير مسرحيات أوكيسي . فأحسن ما كتب في هذا النوع نراه في دبلن بوصفها المكان الوحيد في بدايات هذا القرن حيث المأساة في اللغة الانگليزية تلقى معالجة ببساطة وشجاعة وتبلغ نجاحات راسخة .

في السنوات الاخيرة ، كان الدراميون في انگلترا وغيرها أكثر تواضعا ، ومع ذلك فقد استطاعوا أحيانا الاقتراب من الحس المأساوي أكثر مما كان مألوفا في القرنين السابقين . فنحن لا نجد كلمة (مأساة) على صفحة العنوان هذه الايام ، ومع ذلك فقد طالما أعاد الدراميون حكاية القصص القديمة واقتبسوها لتناسب الاطار المعاصر أو ما يقترب منه ، أو أنهم فسروها في ضوء الفكر المعاصر ، مع المحافظة على الاصل من حيث المكان والزمان . ففي فرنسا نجد آندريه أوبيه يستخدم موضوعة إيفيجينايا في

أوليس في مسرحيته **فتاة للرياح** (١٩٥٣) ؛ كما نجد جان آنويّ يكتب **ميديا** (١٩٤٦) و **أنتيگونه** (١٩٤٤) ، مُستَغوِراً في الاولى الحالة النفسية عند ميديا وواجداً في تقابل كريون ـ آنتيگونه ما يشبه وضع فرنسا تحت الاحتلال الالماني ؛ ونرى جان ـ پول سارتر في **الذباب** (١٩٤٣) يقدم اوريستس كانسان وجودي . وفي الولايات المتحدة اتخذ يوجين أونيل من **الاوريستايا** خطة الأساس لمسرحيته **الحداد يليق باليكترا** (١٩٣١) اذ كتبها على هيئة ثلاثية كل قسم فيها يكاد يوازي ما يماثله عند آيسخيلوس . وفي انكلترا كانت **الاوريستايا** كذلك هي ما اعطى ت . س . اليوت بدايته في **اجتماع شمل الأسرة** (١٩٣٩) رغم ان معالجته كانت أكثر تحررا بكثير من معالجة أونيل ، اذ كانت مسيحية في منظورها بينما كان أونيل ينطلق من زاوية التحليل النفسي . واستمر اليوت في استخدام مسرحيات من يوريپيديس و سوفوكليس ليتخذ منها نقاط البداية لأعماله . كما ذهب دراميون آخرون يبحثون عن مصادر يعتمدون عليها فيأخذون قصصا من التاريخ والاسطورة ، كما رأينا في معالجة ييتس و سنگ لقصة دايردره ، وكما فعل ألبير كامُي في **كاليگولا** (١٩٤٥) ، و جان جيرودو في **حرب طروادة لن تقع** (١٩٣٥ ، الترجمة الانگليزية : **نمر عند البوابات**) ، و آنويّ في **يوريديس** (١٩٤١ ،

التـرجمة الانكليـزيـة : **نقـطة انـطلاق**) ، وكمـا فعـل ماكسويل آندرسن في سلسلة مسرحيات بالشعر المرسل حول موضوعات تاريخية انكليزية وأميركية وأوربية . وباستثناء اليوت و و آندرسن ، يستعمل هؤلاء الدراميون النثر لكنهم يلتمسون جدية عالية في تأثيرهم بالاعتماد على ما نتذكره عن العالم القديم (أو أي ماض آخر) مما ينسحب على الفعل في تلك المسرحيات . ولكن هذا قد يكون عملا خطيراً ، لأننا نميل ، خصوصا عندما تستخدم المسرحيات الاغريقية بهذا الشكل ، الى اجراء مقارنات مضرة . ولو تجاوزنا الحقيقة القائلة ان الاعتماد على الماضي بهذا الشكل يكشف عن رغبة شديدة للوصول الى كتابة مأساويـة في عصرنا ، يكون من الواجب أن ندرك أن هذه المجموعة من المسرحيات تضم بعضا من أفضل الدرامه في هذا العصر ، الى جـانب بعض ممـا يبعث على خيبـة أمـل كبـرى . فمسرحيات مثل **دايردره فتاة الاحزان** ، **الذباب** ، **الحداد يليق بالكترا** ، **يوريديس** يجب أن تتضمنها أية قائمة قصيرة من أفضـل المسـرحيـات منـذ نهـايـة عهـد إبسن . و سترندبرك و جيخوف .

لم يكن هذا الاجراء جديدا بطبيعة الحال . فمنذ عصر الانبعـاث فصاعـدا كانت المـوضوعـات الاغـريقيـة يعـاد استخدامها ، في ايطاليا ، في فرنسا ، في انكلترا . فثمة

واحدة من مسرحيات « نوادي المحامين » من القرن السادس عشر بعنوان **جوكاستا** من تأليف جورج گاسكوين و فرانسيس كينويلميرش (١٥٦٦) ، مقتبسة عن صيغة ايطالية من **فينيقيات** يوريبيديس ؛ وقد كتب درايدن بالاشتراك مع ناثانيال لي مسرحية بعنوان **أويديپوس** (١٦٧٨) ؛ وكان التاريخ الروماني والاساطير الاغريقية مما يقدم مواد المسرحيات المأسوية من شكسبير و بن جونسن حتى سوينبرن . يقول أرسطو في الفصل التاسع من كتاب الشعر أن لا غضاضة في استخدام الكاتب الدرامي قصة مخترعة ، لأن بعض المسرحيات الاغريقية ، كما يقول ، قد فعلت ذلك ؛ ولكنه يضيف أن ثمة فائدة من استخدام واحدة من الحبكات التقليدية ، لأن الجمهور إذ يعرف أن أحداث المسرحية قد حدثت بالفعل ، يغدو من السهل عليه ان يصدق ما يرى . وربما يسعنا القول ان القصة التي تقدم لنا ترابطات قوية ، إما لأننا سبقت استجابتنا اليها في عمل كبير ، أو عن طريق معرفتنا بها كجزء ، ربما كان جزءاً مهما ، من تاريخ البشرية الحقيقي أو الاسطوري ، فان ذلك من شأنه أن يجعل البداية تفيد من تلك الترابطات . وقد يهدف الدرامي الى تقصد التنويع في مزاجية القصة ، كما فعل جان كوكتو في **الماكنة الجهنمية** (١٩٣٤) أو أندريه جيد في **أويديپوس** (نشرت ١٩٣٠) حيث نجد في الحالتين قصة

أويديپوس تقدم بشكل مكتوم ، وأحيانا باسلوب هازل . في مثل هذه الحالات تكون قـوة المعالجـة أكبر بسبب تلك الصدمة التي يحدثها التنويع .

ومع ذلك ، لم يستطع هذا الالتصاق باحداث الماضي وبما احتل مكانته في مسرح الماضي أن يقدم لنا درامه ذات تـأثيـر بـالـغ في القـرن العشـرين . فلم يكن إبسن و سترندبرگ في مسرحيـاتهما المـأساويـة ، كما لم يكن الاغريق ، هم أصحاب الأثر الاكبر على الدراميين في عصرنا هذا . لأن هذا الاثر قد نجده عند سترندبرگ في اسلوب **سوناتا الشبح** ، ثم عند فرانك ويدكـايند ، والتعبيـريين الالمان ، ثم برتولت بريخت ؛ كما قد نجده عند شو الذي بدأ يقلد إبسن في كتابة الدرامه الاجتماعية ، ثم تحول الى نوع ساخر من كوميديات المجتمع في أواخر القرن التاسع عشر ، ثم من **عودة الى متوشالح (١٩١٩ ـ ١٩٢٠)** فصاعدا تحول الى نوع من الدرامه المفـرطة في هـزلها لتكشف غرابة العالم وحماقته وتكشـف في نفس الوقت أن ثمـة نوعـا من الحكمة في متنـاول الانسان اذا هـو أراد استعمالها ؛ وقد نجد هذا الاثر عند چيخوف كذلك ، الذي رفض عنوان (مأساة) لأية واحدة من مسرحياته ، ولكنه اكثر من أي درامي حديث آخر قد صور بتعاطف حالة الامل المفقود . ولنا ان نلاحظ على وجه الخصوص النهايات

المتميزة بالانكشاف (ينظر الفصل السادس) في مسرحية **الخال ڤانيا** (١٨٩٩) **والشقيقات الثلاث** (١٩٠١) ، كما انه من المفيد ملاحظة العلاقة بين كتاباته بصورة عامة وبين الكثير من الاعمال التي تتم في الوقت الحاضر . ولسوف أشير في الفصل الثامن ان ثمة عنصرا مأساويا في مسرحية **القيّم** (١٩٦٠) من اعمال هارولد پنتر ومسرحية **احداث عند حراسة مدفع بوفورس** (١٩٦٦) من اعمال جون ماك گراث ، **في روزنكرانتز وگلدنسترن في عداد الاموات** (١٩٦٦) من اعمال توم ستوپارد . ولكن المسرحيات الثلاث ، رغم كونها غير متكافئة في المستوى ولا متشابهة في الاسلوب ، تتشابه في تعمدها تجنب الطريقة المأساوية . فمسرحية [ستويارد] تسخر من **هاملت** اذ تذكِّرنا بها ، ومسرحية پنتر تتصل مع سترندبرگ عندما يكون مفرطا في المذهب اللاطبيعي وفي نفس الوقت تبعث استجابة كوميدية في الكثير من حوارها ، ومسرحية ماك گراث تبدو كأنها تقدم (شريحة من الحياة) ويظهر (يظهر فقط) ان الامر ينتهي بذلك . كان هؤلاء الدراميون ، اذ يستجيبون الى الموقف البشري بطريقة يمكن ان ندعوها (مأساوية) بالمعنى التقليدي والتي لها علاقات واضحة بالفكر الفلسفي حول الوضع المأساوي ، يرفضون ان يقدموا أنفسهم كُتّاباً مأساويين ، ويتجنبون أن تبدر عنهم أبسط التأكيدات الاساسية في المأساة . والمأساة هنا ، كما هي صفة الدرامه في الستينات ، تشكل تيارا

تحتيا ، ولكنه ، كما اعتقد ، تيار مؤثر .

علينا بعد ذلك ان ننظر الى استثناء ملحوظ ، رغم كونه يبعد عنا قليلا في الزمان . فالاعمال الدرامية الكبرى عند فيديريكَو كَارثيا لوركا (١٨٩٩ - ١٩٣٦) تتميز ببساطة مأساوية واكتمال ممّا قد يقترب من الصفة الشاملة عند ييتس و سنگ أكثر مما يقترب الى اية أعمال أخرى في القرن العشرين . فتحتَ شمس اسپانيا الساطعة ، وعلى أرضها اليابسة موضع الصراع ، استطاع شاعر مأساوي ان يرينا الكائنات البشرية تعيش حياة أكثر امتلاء بسبب من الأسوار التي تطبق عليها . وهذه المسرحيات يصعب تمثيلها دوما في أجواء بعيدة عن جو لوركا ، لكنها تشير بقوة الى ان المأساة تتصل بمسرح القرن العشرين بقدر ما كانت تتصل بأي زمان آخر .

لم تكن النغمة المأساوية مما يسمع في مجال الدرامه حسب ، فقد قال أرسطو في الفصل الخامس من **كتاب الشعر** إن المأساة والملحمة تقتربان في « الأغراض » بما فيهما من « محاكاة » - اي أنهما تقدمان المواد ذاتها لكن الاساليب تختلف . ولم يكن أرسطو أول من قال ذلك . فقد سبقه افلاطون في **الجمهورية** الى القول عموما بارتباط هوميروس بكتّاب المأساة . ولم يكن أرسطو دائم الوضوح حول هذه المسألة ، إذ يقول في الفصل الثالث عشر ان **الأوديسا** ، في

جلبها الخير للاخيار والشر للاشرار ، تقدم لذة تقترب مما تفعله الكوميديا . ومع ذلك تقول نظرته العامة ان المأساة تختلف عن الملحمة في كونها مقصودة أساسا للتمثيل على المسرح . ويرى أرسطو أن هذا التمثيل مسألة صغيرة نسبيا ـ وهي نظرة قد لا نوافقه عليها (ينظر الفصل الرابع) ـ لكننا قد نفهم موقفه بصورة أفضل اذا ما تذكرنا عادة تلاوة الشعر غير الدرامي عند قدماء الاغريق ، وحقيقة ان القليل من المآسي حسب ، من بين الكثير مما كتب ، قد تبلغ منزلة التمثيل في مسارح الاغريق . ثم اننا قد نرى **الالياذة** تتميز في بعض الاحيان بتأثير قد لا يختلف الا هامشيا عما هو مأساوي عندما تكون المأساة موضع قراءة لا موضع تمثيل . فموت هكتور وزيارة برايام لأخيليس يطلب السماح باجراء طقوس الدفن لجثة ابنه ، وجلوس الرجلين معاً عندما تمت موافقة أخيليس ـ هذه هي المواد التي تصنع منها المأساة . وحيث تختلف الملحمة في الاساس عن المأساة ، عدا عن مسألة التمثيل ، يكون ذلك في اننا نجد في الملحمة (لحظات مأساوية)في سياق يتميز بالاتساع والتنوع اكثر من التركيز والتأزم . وهكذا الحال في الرواية الحديثة التي ربما كان ابتداؤها عندما نشر رچاردسن رواية **كلاريسا هارلو** (١٧٤٧ ـ ٨) المفرطة بطولها ، لكنها تتركز على

مصير شخصية واحدة تسير نحو المهانة والموت ، وعن هذا الطريق بالذات ، تستطيع تأكيد كرامة انسانية ما كان لها ان تكون بمقدورها لو أن حياتها سلكت الطريق الأكثر اعتدالا مما ينتظر من فتاة في مثل منزلتها في تلك الايام . وعلى شكل متقطع ، منذ ذلك الحين ، وبالرغم من التأثير الطاغي الذي تركه فيلدنگ معاصر رچاردسن ، الذي قال ان الرواية من حيث الاساس « ملحمة كوميدية في نثر » ، راحت الرواية تستخدم موضوعة وبناء مما يمكن مقارنته مع ما يوجد في الدرامه المأساوية . فرواية ستندال : **الاحمر والاسود** (١٨٣١) ، و فلوبير : **مدام بوفاري** (١٨٥٦) ، و ميلفيل : **موبي دك** (١٨٥١) ، **وبيلي بد** (نشرت ١٩٢٤) ، و هوثورن : **الحرف القرمزي** (١٨٥٠) ، و تولستوي : **آنا كارينينا** (١٨٧٥ - ٦) . و هاردي : **تس اوف ذي دربرڤيل** (١٨٩١) **جود الغامض** (١٨٩٥) ، و كونراد : **لورد جم** (١٩٠٠) **ونوسترومو** (١٩٠٤) ، هي من بين الامثلة التي تقفز الى الذهن ، لكن العادة قد جرت فعلا بالحديث عن (حس المأساة) في اعمال هنري جيمز ، ومنذ ١٩٤٧ عند مالكولم لاوري في **تحت البركان** التي بدأت تتجه بوضوح نحو المأساة محافظة (بعد الفصل الاول) على اهتمام عصر الانبعاث بوحدتي الزمان والمكان من اجل ضمان ذلك التركيز في الاثر ، ذلك الاحساس بالمقدور الذي يكمن دائما على مبعدة بضع

ساعات ، مما يجده ت. س. اليوت في **وظيفة الشعر ووظيفة النقد** (١٩٣٣) منبع قوة خاصة ، رغم كونها بالطبع ليست من باب الضرورة : وسنعود الى هذه المسألة في الفصل السابع . وقبل ذلك كتب آندريه مالرو **الوضع البشري** (١٩٣٣) **والامل** (١٩٣٨) ، وكتب البير كامُي **الغريب** (١٩٤٢) والوباء - وجميعها روايات اعطت عصرنا احساسا كاملا بمعنى العيش في وضع مأساوي .

ومع ذلك ليس من عادتنا وصف هذه الاعمال بصفة (المآسي) بل نقول انها روايات مأساوية . فالاسم ما يزال ، في الاستعمال الدقيق ، وقفا على الدرامه - لاسباب سوف نرى انها ليست تاريخيةحسب . وقد يجوز في المقبل من الزمان أن تعد الرواية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين مما يجسد بصورة أعمق ، في بعض الحالات ، الروح المأساوية اكثر مما فعلته الدرامه في هذه السنين . ولكن بالنسبة الينا ما تزال المأساة شيئاً يمثل او في الأقل يكتب من أجل التمثيل .

خلال القرن العشرين كانت الكتابة في المأساة،تمييزاً عن الكتابة عن المأساة ، مسألة وفيرة . فكتاب أ. سي. برادلي : **المأساة الشكسبيرية** (١٩٠٤) لم يكن محض تلخيص للنقد الشكسبيري في القرن التاسع عشر : بل كان كذلك كتاباً يهدف الى النظر في جدية وعمق في طبيعة الفن

المأساوي . من الغريب ان الكتاب يكاد يهمل المسرح تماما ولا يلتفت الا قليلا الى قوة الكلمة عند شكسپير ، ولكن المؤلف كان يرى المسرحيات تشكل تعبيرا عن طريقة كاتب مأساة عظيم في مواجهة الوضع البشري أثناء ما يكتب . ومنذ زمان برادلي ظهر ما لا يحصى من الكتب والمقالات عن المآسي القديمة ، ولا يمكن أن نقدم في المراجع في آخر هذا الكتاب سوى مختارات قليلة جدا ، (بل ربما كانت مختارات اعتباطية) . فلم تدرس المأساة بشكل كامل بوصفها نمطاً ، أو طريقةً لتصوير العالم ، كما درست خلال هذا القرن ؛ أو كما رأينا ، لم تكن موضوع اهتمام حدّي ، فقد استعمل فرويد اسم أوديبوس و أوريستس كأسماء ـ نماذج لعقد تتردد ، بل ربما كانت عقدا عامة . وقد رأينا ان الدراميين غالبا ما كانوا يغامرون باعادة رواية القصص التي استعملها الاغريق أنفسهم . وعاد بوسع توم ستوپارد أن يتناول شكسپير ثانية . كما أن في الجامعات في كل مكان ، يحتدم النقاش حول امكانية كتابة (المأساة) في الوقت الحاضر . ولن تكون المسألة بهذه الجدية لو لم يكن ثمة شعور بأن حضارة من دون مأساة هي حضارة في أشد الافتقار الى شيء . وفي الفصول التالية سوف يظهر ان المأساة ، كما يمكن لها أن تكون اليوم ، يجب ان تكون في غاية الاختلاف عن اسلوب المسرحيات التي لدينا من

سوفوكليس أو شكسبير أو راسين ، ولكـنها من حيث الجوهر يجب ان تكون مشابهة لها .

لقد قدم هذا الفصل سلسلة من اللمحات عما كانت تعنيه المأساة في أوربا خلال العصور . وقد يمكن ملاحظة الكثير من المحذوفات ، لكن الهدف كان عرض الاهتمام المستمر بالمأساوي ، وبأنواع الاشكال التي اتخذتها الكتابة المأساوية ـ والكتابة عن المأساة .

ss

٣

البَطَل المأسَاوي

ينصح أرسطو ، كما رأينا ، ولكنه لا يصر على استخدام القصص التقليدية في المأساة : وقد أدى ذلك الى اعطاء مكان الصدارة عادة للابطال والملوك . ثم إنه جعل من المفروض في المأساة أن يكون الاشخاص (أفضل منا) وقد فسر س . هـ . بُچر في **نظرية أرسطو في الشعر والفن الجميل** (١٨٩٤) ان ذلك يعني أكثر (انتظاما) ، قاطعين شوطا في مجال تحقيق الطبيعة لذاتها أبعد مما يمكن في الوضع البشري المضطرب عادة . يرد هذا الكلام في الفصل الثاني ، وبعد ذلك ، في الفصل الخامس والعشرين ، يبدو أنه يسبغ على سوفوكليس أهمية خاصة (بوصفه متميزا عن يوريبيديس) لأنه يقدم (الاشياء كما يجب أن تكون) . ويمكن أن نربط بين هذا الكلام وبين ما يقوله سدني في **مقالة في الشعر** عن (العالم الذهبي) الذي يصوره الشعر : فهو ليس بالعالم الذي يكون كل شيء فيه خيرا ، بل عالم

توجد فيه الاشياء في شكل نقي غير ممزوج . والمهم هو الاحساس الكامل ، أو غير المألوف ، في الاقل ، بتحقيق القدرات والميول الخاصة بالإنسان . أوريستس يقتل أمه ، أويديبوس يتزوج أمه ويقتل أباه ، ميديا تقتل أولادها : ومع ذلك فهم ، بمعنى ، أكثر تمثيلا لأنفسهم مما يجرأ على كونه الناس عادة . ويجب أن نتذكر أيضا ، ان الممثل في المسرح الاغريقي كان شخصاً قصيّا ، مقنعا ، يلبس برجليه (كوثوروني) / وهو حذاء سميك النعل برقبة ترتفع الى منتصف الساق / ويضع (أونكوس) / وهو غطاء رأس يشبه العمامة / على رأسه (فيصبح ارتفاعه بذلك سبعة أقدام ونصف تقريبا) ، وكان يساهم في طقس ديني ومدني في احتفال خاص . وكان يمثل الشعب ـ وسنرى في الفصل الرابع انه كان في الواقع ضحية لهم بمعنى رئيسي ـ لكنه كان يلعب دور ملك أو بطل ، وينطق كلمات شاعر فخمة ، ويبدو واضحا أنه محكوم عليه . وكان بالضرورة يستجلب الرعب ، واحساسا بكونه (فوق) حتى أثناء سقوطه .

وقد تطورت الصورة في تلك المسرحيات التي ألفها يوريبيديس حيث استخدم الشكل المأساوي ليؤطر روحا متشككة ، كتلك المسرحيات التي أشرنا اليها باقتضاب في الفصل الثاني . ولكن الفكرة الاساس بقيت خلال العالم القديم . فعند وجود الشخص الاول ـ وسوف نرى قريبا أن

ss

هذه ليست الحال دوما ، في الاقل خلال مسرحية أو ثلاثية ـ فإنه يكون ذا مرتبة رفيعة ويتمتع،لهذا السبب وغيره،بمنزلة مرموقة . ومن المؤكد ان هذا الذي كان لدى سينيكا . فأشخاصه الأساسيون رجال في مراتب عالية : وبوصفه من الفلاسفة الرواقيين فهو يعلم أن هذا الأمر شر ، وأن ما يهم هو أن يكون المرء سلطانا على نفسه ، ويعلم أن ذلك يغدو أكثر صعوبة عندما يكون المرء في صحبة أناس يتطلب وجودهم السلطان : وهذا ، بالنسبة اليه ، هو المنبع الاساس للمأساة . وفي القرون الوسطى ، عندما أصبحت فكرة المأساة منفصلة لبرهة عن كتابة المسرحية ، نجد من المقتطفات من دايوميديس و ايزيدور الاشبيلي و چوسر في الفصل الأول بأن ثمة توكيدا مستمرا على (الشخصيات البطولية) ، (الامم والملوك) ، (المنزلة العالية) . لذلك نجد في المقتطف من سدني أن المفهوم في عصر الانبعاث لم يتغير في هذا الصدد : المأساة نذير للطغاة ، ولكنها كذلك شيء يدفعنا ، نحن المشاهدين ، نحو الاعجاب ، ونحو التعاطف ، ولم يكن التطبيق في عصر الانبعاث يختلف من حيث الاساس عن النظرية . فقد كان شكسپير شجاعا إذ جعل من ضابط عسكري بطله في مسرحية عطيل ، وثمة ما يشبه ذلك التوفيق مع العظمة في ما شاع في مسرحيات بومونت وفليچر في السنوات اللاحقة . ومع ذلك فهذه محض أمثلة على التوفيق : لأن هؤلاء الرجال يشغلون

مراتب عالية . لأن البطل يكون عادة ملكا أو أميرا ، إما بحق الولادة أو عن طريق غزو أو اغتصاب كما في مسرحية مارلو : **تامبرلين** ومسرحية شكسبير **ماكبث** ، أو قد يكون رجلا يكسب قوة خاصة بطرق أخرى ، كما في **دكتور فاوستس** . وهو دائما في مواجهة سقوط عليه تحمّله . والدرامه في عصر اليزابيث وجيمز الاول تحوي بضع مسرحيات تجتهد لإحداث التأثير المأساوي في إطار محلي صرف ، كما في المسرحية مجهولة المؤلف **آردن من فيڤرشام** (حدود ١٥٩١) وكما في مسرحية توماس هيوود **امرأة مقتولة بحنان** (١٦٠٣) و **المسافر الانكليزي** (حدود ١٦٢٥) ، ولكن هيوود كان يتجنب الادعاء انه يكتب (المأساة) في تلك المسرحيات . ويمكننا القول باطمئنان إن المأساة الدرامية منذ العهود القديمة حتى القرن التاسع عشر كانت تنطوي عادة على اهتمام بأشخاص في مراتب عالية . وفي الفصل السابق ، مرّ بنا أن الرواية من أيام رچاردسن فصاعدا كانت تقترب من الحس المأساوي في أحيان غير قليلة ، وأنها لم تتضمن الا لماما ملوكا وامراء في مركز الصدارة . وكان في هذا كفاية من سبب لتأثر الدرامه . ولكن كانت ثمة أسباب أخرى بالطبع . لقد أصبح الملوك والامراء أقل أهمية في العالم : فالعاهل يملك ولكنه اليوم لايكاد يحكم أبداً؛ فقد تضاءل مركزه الى منزلة الرمز حتى غدا عبئا يعتقد أكثر الناس أنه يجب ألا يضام به بشر . المكانة العظمى ، ما زال يمكن أن توجد

بصورة عابرة لرئيس وزراء أو رئيس دولة أو دكتاتور ، ولكن في نصف القرن الحاضر نرى أمثال هؤلاء الرجال في تناقص سريع .

ويمكن القول أن في ذلك خسارة عظمى للمأساة . فعندما يسقط الملك يتأثر الشعب . فالأبيات الاولى في الجزء الاول من هنري السادس تشير الى احساس بأن موت هنري الخامس قد أنزل كارثة بانگلترا :

لتتشح السموات بالسواد ، وليخضع النهار لليل !
يا شهُباً تجلب اختلاف الزمان والاحوال ،
لوّحي بجدائلك البلّورية في السماء
واجلدي بها النجوم الجامحة الخبيثة
التي وافقت على موت هنري !
هنري الخامس المليك ، أشهر من أن يعيش طويلا!
لم تفقد انكلترا مليكا بمثل هذا الفضل .

(١ / ١ / ١ ـ٧)

ومع ذلك نحن في الواقع لا نرى الكثير من هذا في المأساة . فالذي يثير الأسف عن هاملت أنه (كان ينتظر منه ، لو أنه نُصّب ، / أن يبرهن على غاية الجدارة بالملكية) ، ولكن فورتنبراس قد أحكم السيطرة على الدنمارك وقد نشعر أنه سيغدو العاهل الكفء . خاتمة الملك لير تندب موت لير وعذابه ، ولكن ليس فيها ما يشير الى أن

ss

مستقبل بريطانيا في خطر ، إذ قد تكون البلاد في أمان تحت حكم آولبني الضعيف المتردد أكثر منها تحت حكم الملك العجوز الغضوب الجموح . فمهما كان انغماسنا في مصير ماكبث وتامبرلين (وهو انغماس عظيم في الواقع) لا يمكن أن نأسف عليهما كحاكمين . ونجد ويبستر في **الشيطانة البيضاء** كما في **دوقة مالفي** يعمل جهده كي يوحي بشكل قد يعارض الذروة في المسرحية ، بأن الامور لا يمكن أن توضع الأن بشكل أفضل . في مسرحية بن جونسن **سيجانوس** كما في **كاتلينه** وفي مسرحية شكسپير **أنطوني وكليوپاتره** كما في **كوريولانس** ، نجد قصصا عن رجال أساءوا استخدام مواهبهم : فنحن لا نتحمس من أجل .اوكتافيوس أو تايبيريوس ، أو من أجل دولة روما عموما كما تصورها هذه المسرحيات ، كما اننا لا نشعر أن موت الابطال ينزل المخاطر بمصلحة الشعب .

ومع ذلك من المناسب في الدرامه اعطاء الشخص الرئيس مركزاً ذا أهمية واضحة . فهو بذلك سيبدو كمن له حق خاص ليحظى باهتمامنا ، وكما سنرى في الفصل الرابع ، ليصبح ضحيتنا . ولكن في الاعمال المعاصرة ، ما لم نرجع الى ماضي ما بين أيدينا ، لانجد أمامنا عددا كافيا من المرشحين لهذا المركز . ففي اطار الامور لدينا ، كلما ارتفع البروز عظمت المسؤولية وزاد تحديد القوة . فمأمور

ss

المخزن أو الزعيم الطلابي (إذ يفتقر الى مسؤولية كبرى) يستطيع ممارسة سلطة بسهولة أكثر من رئيس وزراء أو رئيس شركة تجارية أو جامعة . ويبدو أن هذا الوضع في تزايد حتى مع الكرادلة ، أمراء الكنيسة . في الدرامه ، كما في الرواية لزمن طويل ، لدينا اليوم أناس عاديون يقومون بدور الابطال ، لأن جميع الناس غير العاديين تقريبا يعيشون حياة خاصة، لذلك فهم بهذا المعنى أناس عاديون، وهم مع ذلك، إذ يُحملون الى المسرح أو صفحات الرواية ، يرسخون في أذهاننا بصورة أكبر مما يفعله أناس يبدو أنهم في منزلة أكبر رفعة .

وفي الاخير ، يكون هذا الامر غير ذي بال اذا كان الدرامي بمستوى ما تتطلبه المأساة . إذ عليه أن يعطينا الاحساس بخصوصية غيرِ العادي . فقد يتخذ اثنين من رجال الحاشية ، كما في **روزنكرانتز وگلدنسترن في عداد الاموات** ، ويعطيهما إحساسا متزايدا بحقائق الامور في الوضع البشري ـ اي أن يقودهما ، كما سنرى في الفصل السادس ، الى نقطة الانكشاف ـ وهكذا يرغمنا على رؤيتهما يبلغان نقطة لا نستطيع تصور أنفسنا قادرين على تخطيها . وقد يتخذ ثوريا مغموراً مثل كاتو في رواية مالرو : **الوضع البشري** ، ويعطيه الى جانب درجة من السلطة ، من خلال الوقار الرصين الذي يميزه على امتداد الكتاب ، منزلة متميزة

ss

تماما وهو يقابل الموت المريع الذي ، لولا لحظة من خالص الرحمة،ما كان بوسعه تجنبه. أو قد يكون اختياره كما فعل ملڤيل مع بيلي بد ، بحار شبه أمي لا يدرك ، تفانيه في سبيل الحقيقة والفضيلة البسيطة يبهر منّا الانفاس ، ومن عجب أنه لا يبعث على عدم التصديق ، وقد يفعل ما فعله أوكيسي في تحديه المألوف باستعمال وصف (مأساة) مع **ظل القاتل** (١٩٢٣) ، **جونو والطاووس** (١٩٢٤) ، / وتحمل كلمة الطاووس تورية تصعب ترجمتها / و **المحراث والنجوم** (١٩٢٦) ونجد أشخاصه الأساسيين رغم ذلك أناسا عاشوا كما عاش آخرون غيرهم لكنهم بلغوا منزلة خاصة عن طريق تفانيهم المطلق . في المسرحيات الثلاث جميعا تكون جونو الشخصية الوحيدة التي يسمح لها بخطاب طويل ينم عن ادراك بما يحدث وبمضامينه الاوسع . وقد غدا أوكيسي أكثر روية فيما بعد : **الكأس الفضية** (نشرت ١٩٢٨) تدعى (كوميديا مأساوية) وهو يحجب عبارة (مأساة) حتى عن **وردات حمراوات لي** (نشرت ١٩٤٣) . ولكن بوسعنا اعتباره متميزا بين أولئك المسرحيين الذين كتبوا بالاسلوب المأساوي عن الانسان العادي ، الانسان الذي ، في ترجمة بايواتر لكتاب أرسطو ، يوصف بأنه يكاد (يكون مثلنا تماماً) وبالنسبة لارسطو كان ذلك يعني نوعا وسطا من الكتابة لا يراه متصلا بالمأساة أو بالكوميديا ، نوعا وسطا ترد اليه الاشارة لماما في **كتاب الشعر** .

ومع ذلــك ، يجب أن يكون ، في نظري ، بعض الحس بالتميز اذا كان الكاتب المأساوي يعتمد على شخص مـركزي ، فقـد يكون ، كمـا أشرت ، في شـدة وضوح الرؤ يا ، في (الانكشاف) ، أو قد يكون في خصوصيـة المحنة ، أو في امتلاك فضيلة وهيبة خاصة . ومن هنا مصدر الشكـوك التي ساورت بعضنـا عن فـادلـر في عـدالـة گـولـزوورذي (١٩١٠) ، أو عن ويلي لـومـاس في مسرحية آرثر ميلر : **موت بائع جوّال** (١٩٤٩) . كلا الشخصين يشارف اليأس ، وكلاهما لا يبدو عليه أنه يعرف ذلك في النهاية أكثر منه في البداية ، كما لا يبدو على أحدهما أنه (مرموق) بالمعنى الذي نتطلبه من الشخص المأساوي . تنادي بنا لندا زوجة ويلي : (ولكنه بشر ، وثمة شيء فظيع يجري عليه . لذلك فالعناية واجبة) وعلينا أن نوافق ، ولكن اهتمامنا مسألة اجتماعية أكثر من كونها اهتماما بالرجل بوصفه بشرا من حيث الاساس : فهو ضحية الحكم الاميركي لا ضحية الوضع البشري .

وثمة سقوط دوما ، والكـاتب المأساوي لا مفر له من الاهتمام بكيفية حصول ذلك . في واحدة من فقرات كتاب الشعر الواردة في الفصل الاول ، يؤكد أرسطو ان السقوط نتيجة غلطة في الحكم جرّت الى دخول الكارثة . وقد جرت العادة منذ أيام توماس رايمر على تفسير ذلك انه ينطوي

على نوع من (العدالة الشعرية) (رغم ان اللاحقين كانوا اكثر وضوحا من رايمر) ، أو حسب تعبير برادلي ، بسبب (نقص قاتل أو خطأ) . لقد رفض أرسطو فكرة بطل يتصف بالشر أو بالخير كله : فالاول لا يثير فينا الاشفاق ، وسقوط الآخر لا يزيد على أن يصدمنا . ان هذا يتجاهل التوحيد الذي قد نشعر به مع شخص مثل رچاردز أوف گلوستر ، أو الاحساس بتبيّن الحقيقة الذي يتكون لدينا عندما يهلك بيلي بد . كلا الشخصين ، على طريقته ، يذهلنا (كما يفعل كاتو في الوضع البشري) ، وكل منهما قريب منا بما يكفي لتطوير حس بالقربى ، وكل منهما يجعلنا ندرك مصيبة مشتركة . الشيء الضروري هو وجوب احساسنا بالعلاقة المتبادلة بين الشخصية والظرف . والشيء المؤكد أن (العدالة الشعرية) لا توجد في مأساة تشنق كورديليا ، وتغرق أوفيليا وتدفع عطيل الى قتل ديزدمونه ، و لير الى الجنون . ولكن هذه الشخصيات جميعا تتصرف بطريقة تساهم في تطوير الحدث سيكون من شأنها في النهاية شمول مصائبهم الشخصية ذاتها . بيلي بد يضرب كلاگارت : (ضربة موت من ملاك الرب . ولكن الملاك يجب أن يشنق) على رأي الكابتن ڤيره ، الشخص المأساوي الآخر في قصة ميلڤيل . بيلي ليس مذنبا ، رغم أن راندل ستيوارت يرى أن تأتأته دليل على الخطيئة الاولى ، وهو قول كان سيدهش ميلڤيل (رؤيا الشر عند هوثورن

وميلڤيل) ، في كتاب الرؤيا المأساوية والعقيدة المسيحية تحرير ناثان أ . سكوت ، نيويورك ، ١٩٥٧ ، ٢٣٨ - ٢٦٣) . إن كل العملية التي تظهرها المأساة هي عملية يقوم فيها الانسان بدوره : ولا يسعنا تقدير حجم ذلك الدور ؛ وقد نظن إنه دور صغير (ربما كما ظن أرسطو الذي أشار على المسرحي الذي يستخدم حدثا يتسم بالصدفة الواضحة ، مثل سقوط تمثال يؤدي الى قتل انسان ، أن يكون ذلك الحدث مناسبا في مظهره في الاقل) ؛ وعلينا برغم ذلك ، اذا كنا نكتب المأساة ، أن نعطي الوزن للفكرة القائلة بأن الناس يساهمون بشكل من الأشكال في الذي يجري من أحداث .

عند الحديث عن المأساة ، ربما يجب علينا تجنب عبارة (الإرادة الحرة) ، لنفضل عليها فكرة المساهمة في العملية الشاملة التي لن تكون على نفس الصورة اذا لم نكن حاضرين لنعمل ونفكر ونشعر . وهنا تكمن في الواقع مشكلة جمالية - التوفيق بين حس الحيوية البشرية مع حس المصيبة المهيأة . ففي كل مأساة تقريبا يكون المصير المقدّر جوّها منذ البداية . **روميو وجوليت** كان يمكن أن تظهر من مشاهدها الافتتاحية وكأنها تنطوي على امكانية معقولة للسير نحو نهاية سعيدة ، ولكن شكسپير أعطانا استهلالا يؤكد لنا أنها لن تكون كذلك ، ووضع على لسان روميو كلمات نذير وهو في طريقه الى آل كاپيولت ليقابل جولييت أول

مرة ، ووضع مثلها على لسان جولييت في مشهد الشرفة الاول . و كالديرون في **محافظ السَّلمَيّة** يغوص فجأة في المأساة عندما يحصل فعل الاغتصاب عقب أمسية يسودها جو من الضيافة المتحضرة ، ولكن سبق أن رأينا كالديرون ، رغم أن (اللحظات المأساوية) تتصل بأعماله الدرامية قدر ما تعود الى الملحمة والرواية ، وهو يجاهر في كشف الخطيئة والعقاب حسب نظام الله ، وليس ذلك الشر الذي لا يمكن تجنبه أو الخلاص منه ، مما سنبحثه في الفصل الرابع . ومن بين أمثلة المآسي الاقرب الينا في الزمان ، والتي تبعث فينا الدهشة ، المسرحية الفائقة الشهرة **جونو والطاووس** حيث نجد أوكيسي في الفصل الاول لا يزيد على أن يشير الى الخراب الذي سيقدمه فيما بعد ، ويؤكد في آناء ذلك ، بمزاج واضح الطيب ، على عنصر في السلوك البشري يدعو الى الضحك . والإجراء المعتاد من البداية إظهار أن الامور لن تجري على ما يرام . فالشبح في المشهد الاول من **هاملت** ، وظهور إياگو في مستهل **عطيل** ، والساحرات اللائي يفتتحن **ماكبث** ، وحماقة لير وتعاليه في أول ظهور له ـ هذه جميعا فيها من وضوح التصميم مثلما نجده في خطاب دايونيسوس في مستهل (الباخاي) / احتفـالات باخوس إله الخمر / . من الناحية المنطقية لنا ان نفترض ان ما تريده الشخصيات ان هو الا جزء من ارادة أشمل ، من شيء أصبح في حكم (المكتوب) . وهذا مما يناسب فكرة

هيگل بشكل مرضٍ لانه يرىٰ التعارض بين كريون و أنتيگونه في المنطوى الاساس من العلائق البشرية : من المحتم تصادمهما ، لان الناس الذين يعيشون سويا سوف يبرزون بالضرورة مطلب السيطرة ومطلب حدس طاغ بما هو حق . لكن أرسطو أكثر حذرا : فهو لا يتحدث عن الضرورة أبداً بل عن (الاحتمال أو الضـرورة) كحلقة وصـل بين أحداث المأساة . ففي عصر الانبعاث ، كما رأينا ، كان الناس على اختلافهم مثل سدني و چاپمن ينظرون الى المأساة كأنها تقدم أمثلة نذير لو انتبه اليها الناس لانقذتهم من الخطأ وجريرته . وفي هـذا المجال يتبعهم بعض الشيء المتأخرون من الكتاب الذين يحاولون التوفيق بين المأساة وبين العقيدة المسيحية . فكلا الفئتين من الكتاب تبدو غير مكترثة بالحتمية الواضحة في الاطار المأساوي كما يظهر عادة . لقد أوضحت في مجال آخر أن المأساة لا تسمح الا بالقليل من الارادة الحرة إذ ان فعلا معينا قد يبدأ سلسلة الاحداث التي تؤدي الى الكارثة ، وان ما يتبع ذلك يخرج عن سيطرة الانسان(**مآسي شكسپير ودراسات اخرى في درامه القرن السابع عشر ١٩٥٠** ، ص ١٦) . هذه بالاساس هي الفكرة التي تعبّر عنها المقتطفات من **آنتيگونه** آنويّ في الفصل الاول ، وعند امعان النظر يبدو أن الخطة في غاية البساطة . ماذا كان الفعل الحاسم في القصة الطويلة عن آل آتريوس ، التي تشير اليها **الأوريستايا** ، من وقت لآخر ، في

استعادة الماضي ؟ وبالنسبة الى أويديپوس ، هل كان ذلك الفعل في تسرعه في النفاذ الى السر ، أو في قيام والديه بتقديمه الى الموت ، أو في محاولته معارضة وسيط الوحي الذي أنبأه أن الزنى وقتل الأب يقبعان له في كمين ؟ أم أنها إرادة الآلهة التي ما أمكن التغلب عليها ، من الزمان السحيق الذي سبق أي إنسان نسمع عنه في المسرحية ؟ أي أفعال عطيل قررت مصيره : زواجه ، تخطيه إياگو في مسألة الترقية ، استماعه الاول الى افتراءات إياگو ؟ أم أن شيئا في طبيعة عطيل ذاتها قد حكم عليه ، مهما تكن خصوصية ظروف الحال ؟ تبقى مسألة الارادة الحرة موضع شك كبير في الكتابة المأساوية . ويوضع تحت انظارنا كيف تجري الامور ، أو كيف تبدو لكاتب يبصر الوضع البشري ، في الاقل في الوقت الراهن ، مما لا يمكن في النهاية فصله عن الكارثة . إن ذلك ينطوي على حقيقة أن الانسان ، إما بفعل مفارقة ساخرة عظمى ، أو لأنه على ما هو عليه ، كائن حساس ، يجد نفسه يساهم في العملية التي تنطوي على حتفه . وكلمة (مويرا) ، في الاقل بالنسبة للرواقيين المتأخرين ، كانت تعني على وجه التقريب ما تعنيه لنا كلمة (القدر) فكانت تعني خلاصة مجموع كافة الامور التي كانت ، أو هي كائنة ، أو سوف تكون ؛ شيئا يمكن رؤيته في معزل عن الزمان ، وعن الآلهة التي هي برغم ذلك كانت وساطة نقله الى البشر . لقد أشار وليم چيس گرين الى

موقف خريسپّوس في القرن الثالث قبل الميلاد : « هذه المناقشات جميعا يمكن ان تلخص في مقولة ان المستقبل يكمن كله في الحاضر ، أو قل في الماضي » . (مويرا : القدر ، **الخير والشر في الفكر الإغـريقي** ، طبعة معادة : نيـويـورك وايڤـانستـون ، ١٩٦٣ ، ص ٣٤٧) . ولأن خريسبيوس كان متأخرا بالنسبة لما بقي من المسرحيات الاغريقية ، فـإن فكرة (اللازمنية) يبدو أنها في الاساس من أغلب المسرحيات الكبرى . ومع ذلك بوسع المرء قبول ، أو ارادة (مويرا) خاصة به . وعلى أية حال ، مهما فعل الكائن الحساس يكون جزءا من تلك العمومية التي سبق ان صارت قصته المكتوبة . يؤكد لنا هـ . د . ف . كيتو بأن في المأساة الاغريقية : (تكون الآلهة عنصـرا مسيطرا . . . ، لكن ليس فيما يفعل الممثلون أو يعانون : فذلك شأنهم دون غيـرهـم) ، (**الشكل والمعنى في الـدرامه** ، ١٩٥٦ ص ٢٤٤) . وهذا شيء يجب تصديقه لاننا نرى ميديا تريد وتنفّذ قتل أبنائها ، ونرى پنثيوس يتحدّى دايونيسـوس عامدا . ولكنه يبقى من الواضح في هذه المسرحيات أن ميديا و پنثيوس يُقَدَّمان كمن يراد لهمـا قدر مـا هما يريدان : فلا نستطيع تصوّرهما يفعلان شيئا آخر مما يقبل به الآلهة . ليس من شخصية درامية تبدو أكثر حرية ، عند المشاهدة ، من البطل الشكسپيري . فكلما رأينا عطيل نحس أنه في هذه المرة لا يمكن أن يؤخذ غيلة . يترك

المسرح فينا دائما أثرا مزدوجا : فهو يقدم لنا مسرحية مكتوبة جرى عليها التمرين ، ولكننا نحس أن حدوث الفعل جديد أمامنا ؛ والمأساة تروي قصة ، في كل مرة تقريبا ، يقال لنا بوضوح أنها لا يمكن أن تنتهي الا نهاية مفجعة ، ولكن عندما يختار ماكبث ، ويمارس هاملت الاعيبه ، نحس ان الواحد منهما له حرية قدر حريتنا . ولكن (قدر حريتنا) فقط . وإذ نعيد النظر في حياتنا لا نجد بدائل مهملة كان بوسعنا الامساك بها ، ومع ذلك لدينا خبرة طويلة في معنى القدرة على (الاختيار). في هذا التناقض يكمن الكثير من قوة المأساة . وهي تذكّرنا ، في إشارته الى قبول رچارد الثاني بالقدرية في مسرحية شكسپير ، يقول ويلبر ساندرز إن (الضرورة لا تتطلب التعاون ولا تدعوه) (**الدرامي والفكرة الجاهزة : دراسات في مسرحيات مارلو وشكسپير** ، كمبردج ، ١٩٦٨ ، ص ١٨٠) ولكن يبدو ان هذا تبسيط : فأفظع الامور عن (الضرورة) ما يبدو من أننا قد ساهمنا في تأثيرها . ففي مسار الفعل في المسرحية ، قد تكون ثمة امور عرضية لها مظهر الصدفة الخالصة ، كما في قتل پولونيوس على يد هاملت . ولدى إعادة النظر ، حتى هذه تبدو (صحيحة) بالنسبة لمن تعنيهم : تلصص پولونيوس ، كما يسبق ظهوره في علاقاته مع ابنه ، يجعله بالضرورة معرضا لهلاك مباغت ؛ وكشف هاملت عن مزاج حاد في هذا المشهد ينبىء بالاسلوب الذي به سيقتل كلوديوس .

لقد غدا من الممكن بسهولة رفض فكـرة (عدالـة شعرية) بسيطة ـ ليس لأنها لا تتماشى مع الطبيعة (وقد رأينا أن رايمر ، مخترع الاصطلاح ، قد ادرك ذلك تماما) بل لكونها لا تتماشى مع ما يفعله كبار كتابنا منذ الاغريق حتى يومنا هذا . ولكن يجب اضافة ملاحظة مختصرة واحدة . لقد عبّرتُ عن شكوكي حول مقولة أرسطو أن الانسان الرديء فعلا يمكن أن يكون بطلا مأساويا (قائلا إن مـاكبث برغم جرائمه جميعا ، و رچارد أوف گلوستر برغم تصميمه أن يغدو شريرا ، ليسا ممن يخرج عن حلبة الانسـانية كمـا نعرفها) ، وأشرت الى المساهمة التي تؤديها الشخصيـة المأساوية في المعتاد باتجاه العملية الشاملة التي تتضمن تلك الشخصية . والذي يجب قوله الآن أن في المأساة الكبرى تكون مسألة درجات الذنب في النهاية غير ذات مغزى . لقد ظهرت بعض المجادلات غير الضرورية عما اذا كانت دوقة مالفي مذنبة ، الى (درجة) التحدي ، او لأنها كانت تظهر القليل من الاهتمام بشؤون دوقيتها ، أو بسبب زواجها سرا وللمرة الثانية . هذه الاشياء جميعا كان ينظر اليهـا نظرة شك ، في أقل تقدير ، في انگلترا القرن السابع عشر . ولكن عندما نصل الى عذابها الطويل في الفصل الرابع من مسرحية ويبستر ، لا نتوقف لنتساءل عن (الاستحقاق) . ونحن لا نفعل مثل ذلك في مشاهد الاذلال والعذاب الذي لا يكـاد يصدق ، ممـا يتحمله إدوارد الثاني في مسـرحية

مارلو عند نهاية مأساته . فهو بالطبع كان ملكا ضعيفا غير عابىء ، يختار أصحابه كأسوأ ما يفعل انسان ، يلعب دور الطاغية تارة ودور الالعوبة ثانية مع كبار حاشيته . وهنا قد يكون مارلو مبالغا في استثارته العواطف المأساوية المميزة من خلال شخصية رئيسية هي ، في القسم الاكبر من المسرحية ، بعيدة عن تعاطفنا ولا يمكن القول بحال أنها تحظى باحترامنا ، فضلا عن (اعجابنا) . وبالرغم من ذلك تبقى مسرحية أدوارد الثاني ، بطريقتها الغريبة ، في حدود النوع المأساوي . وقد يسعنا القول أنها حالة خاصة ، رغم أن شيئا لا يختلف عن ذلك يظهر في مسرحية آرثر ميلر : **منظر من الجسر** (١٩٥٥) ، ورغم اختلاف المسرحيتين في الأمور الاخرى كافة ، فانهما تشتركان في أن كلاً من إدوارد بلانتاجنيه و إيدي كاربون يرتفعان عما يعملان من خلال ما يجره العمل عليهما من كرب عظيم .

وفي ختام هذا الفصل يجب أن نسأل عن ضرورة ومدى حاجة المأساة الى بطل مأساوي . وقد نعيد صياغة السؤال مؤقتا : في أية مرحلة دخلت فكرة البطل الى المأساة ؟ في الفصل الرابع من **كتاب الشعر** نقرأ ان المأساة مثل الكوميديا بدأت (بالإرتجال) ويفسر بايواتر ذلك بالشكل الآتي :

بدأت المأساة عندما أصبح مؤلف (الديثيرامب) /

وهي غنائية حماسية في احتفالات دايونيسوس / يتقدم (بارتجال) هو الكلام المحكي ، الذي كان يرتجله في الفترة بين نصفي اغنية الجوقة ـ وذاك هو الاصل في العنصرين العظيمين في تكوين الدرامه الاغريقية ، قسم محكيّ ، وقسم مغنّى ، ممثل وجوقة . (ص ١٣٤) .

في تلك المرحلة يجب النظر بالتأكيد الى الممثل ، متميزاً عن الجوقة بوصفه مفسراً او راوياً ، لا بوصفه انساناً يتخذ بشخصه دور الضحية . ولو فحصنا مسرحية **آگاممنون** وجدنا ما يقرب من نصفها يتكون من تناوب بين متكلم فرد (الخفير ، كلايتمنسترا ، المنادي ، كلايتمنسترا ثانية ، المنادي ثانية ، بالتتابع) وبين أناشيد الجوقة . صحيح ان المنادي يبقى على المسرح خلال كلام كلايتمنسترا الثاني وانها تخاطبه، لكن لأنه لا يتكلم في حضورها فان هذا ليس حوار اثنين حقيقة . وحتى لحظة دخول آگاممنون بصحبة كاساندرا كان المتكلم الفرد يقوم بدور المفسر اكثر منه الشخص المأساوي ، و آگاممنون نفسه لا يبقى على المسرح لمدة تزيد على واحد من عشرة من طول المسرحية . وبالطبع ان آيسخيلوس لم يستخدم اكثر من اثنين من الممثلين يتكلمان في وقت واحد : وكان تجديد

سوفوكليس ان زاد العدد الى ثلاثة ، وسار على ذلك يوريپيديس . في مثل تلك الظروف نحن على بعد كبير من ذلك النوع من المأساة الذي يضع انسانا معينا في مكان ذي اهمية خاصة محاطاً بأشخاص اقل اهمية يساهمون في العمل مباشرة ـ أي النوع الذي يظهر بخاصة في انگلترا كما نجد في **تامبرلين** مارلو **وهاملت** شكسپير . وعندما كان الأغريق يرغبون في وضع شخص معين في مكان ذي أهمية متفردة ، كانوا يعطونه ما يقرب من جميع الجزء من المسرحية خلاف جزء الجوقة ، كما فعل سوفوكليس مع اويديپوس في مناسبتين . وحتى في الأزمنة القريبة يمكننا رؤية اعمال درامية ذات صوت واحد ـ سترندبرگ ، **الأقوى** (١٨٩٠) ، جان كوكتو ، **الصوت البشري** ، (١٩٣٤) ، أونيل ، **قبل الفطور** (١٩١٦) ـ ولكن مثل هذه المسرحيات قصيرة وتخلو من الجوقة . ومن الناحية الأخرى ، منذ ايام اثينا القرن الخامس ق. م. حتى يومنا هذا لدينا مآس لا نستطيع أن نشير فيها باطمئنان الى شخصية معينة ونقول إنها شخصية البطل المأساوي . وليست **آگاممنون** مسرحية يناسب النظر اليها في هذا المجال . لأن أگاممنون الذي لا يبقى على المسرح اكثر من بضع دقائق ، رغم أنه الضحية هنا لا يسعه ان يمارس القوة التي نريد في (البطل) : ولكن هذه ، في الحق ، تشكل الجزء الأول من ثلاثية متقنة التركيب ، مثلت في مناسبة واحدة ، وأوريستس ، الذي يذكر ذكراً في

المسرحية الأولى سوف يقوم بالدور الرئيس في الثانية والثالثة ويسيطر في الواقع على العمل برمته . ومسرحية **نساء طروادة** تقدم المسألة أمامنا بشكل واضح . إذ لا يسعنا القول إن هيكيوبه أو أندروماخي تحتل مكان الصدارة هنا : فعنوان المسرحيـة نفسه يشيـر الى مصير جماعي . وقد أشار كيتو الى الطريقة التي يموت بها آجاكس بفترة قصيرة قبل نهاية مسرحية سوفوكليس التي تستعمل اسمه عنوانا لها (**الشكل والمعنى في الدرامه** ، ص ١٩٦ وما بعدها) ، فهو يقول ان (موضوع) جنون آجاكس وتمرّده وموته مما يشكّل لبّ المسرحية وليس تقديمه متعذباً ، : فالمسرحية تناقش قضيته أكثر من تقديمه بؤرتها الأساسية ، ومع ذلـك ، يمكننا القـول إن حضور آجاكس الانسان الحي يستمر شعورنا القوي به حتى أثناء استمرار الجدل حول دفنه . وفي أزمنة أقرب الينا نجد **يوليوس قيصر** شكسبير تدور حول بروتوس و كاسيوس و انطوني قدر ما تدور عن قيصر ، كما نجد عنوانـات مزدوجة في **روميو وجولييت** وفي **انطوني وكليوپاتره** ، ونجد دوقة مالفي في مسرحية ويبستر تموت في نهاية الفصل الرابع مثل انطوني في مسرحية شكسبير . ورغـم اننا قد نجد كلا من انطوني أو الدوقة يسيطر على الفصل الخامس رغم موته ، علينا أن نلاحظ ان الكارثة الكاملة هي من نصيب أولئك الذين يموتون في آخر المسرحية . ولكن

يجب الا ننسى أن ارسطو يؤكد كثيراً على نوع البناء الذي يكون فيه شخص فرد مثل أويديپوس مسيطراً على العمل برمته . ويجب ان ندرك ان العبء المأساوي يمكن المشاركة فيه . ففي مسرحية مارلو **ادوارد الثاني** يكون مورتمر في وضع مأساوي اضافة الى وضع الملك المشابه ، رغم ان التأكيد يقع على ادوارد مثلما يقع على الدوقة في مسرحية **دوقة مالفي.** ولكن هل يسعنا القول حقيقة ان في مأساة ويبستر الكبرى الاخرى : **الشيطانة البيضاء،** تكون ڤيتوريا وليس فلامنيو ، وليس براچيانو في بعض المواضع ، هي الشخصية التي تستحوذ على اكبر اهتمامنا ؟ وقد سبق لي التعبير عن شك إن كان بوسعنا توجيه اهتمامنا بثبات على بروتوس في **يوليوس قيصر** .

البطل المأساوي ـ كما قال كونراد في مقدمة الرواية التي يكون فيها جِم مركز الاهتمام ـ هو(واحد منا). وهو ليس بالضرورة فاضلاً ، ولا بالضرورة متحرراً من ذنب عميق . وكنهه انه انسان يذكرنا بشدة بانسانيتنا نحن ، ويمكن القبول به ممثّلاً عنا . ولكن يمكن كتابة مآس يكون فيها المركز متنقلاً ، كما يحدث غالباً في (الروايات المأساوية) ـ كما في نوسترومو ، مثلا حيث يشترك في حمل العبء المأساوي كل من نوسترومو و چارلـز گولد وزوجته و انطونيا وديكود ، ويتضمن فعلهم في الواقع مطلباً عاماً

ss

ان نشارك نحن في حمل العبء كذلك ، ومثله يحدث في نساء طروادة وانتيگونه ، حيث نجد هيكيوبه و اندروماخي و انتيگونه و كريون يصبحن على التوالي موضع اهتمامنا الرئيس .

ss

٤

تطهير ؟ أم تضحية ؟

ربما كان مصطلح (التطهّر) من أكثر المصطلحات استعمالاً فيما يتعلق بالمأساة ، وهو يظهر أول مرة في هذا السياق في تعريف أرسطو لذلك النوع ، مما سبقت الاشارة اليه في الفصل الأول . وثمة إجماع في الرأي ان المصطلح قد مثل في ذهنه بسبب رغبته في معارضة ما ذهب اليه افلاطون ، كما يتضح في الكتاب العاشر من **الجمهورية** ، بأن الشعراء يجب لومهم ونفيهم ، لأنهم باثارتهم المشاعر ، بما فيها الاشفاق، يعملون ضد واجب الانسان في اتباع ما يمليه العقل . ولمناهضة ذلك ، يؤكد ارسطو ان المشاعر ، وبخاصة الاشفاق والخوف ، عندما تستثار في المأساة ، فانها (تطهر) كذلك. وإذ يتبع في ذلك ، على ما يبدو ، استخدام الموسيقى في تهدئة المرضى بالاضطرابات العقلية (كما يشير س. هـ. بچر في **نظرية أرسطو في الشعر والفن الجميل** ، ص ٢٤٨ ـ ٩) ، يرى أن بوسع المأساة ،

كما يقال ، أن (تطرد) . وسواء كان يعني أن مشاعر الاشفاق والخوف كانت تزال من الجسم ، أو انها كانت تطهر مما علق بها من شوائب ، فهذا ما يزال مسألة خلاف . ويبدو أن النظرة الثانية هي ما يوشك أن يقبل بها ملتن في مقدمة **سامسون آگونستس** ، حيث يقول إن المأساة :

> كما يرى أرسطو لها قدرة إثارة الإشفاق والخوف ، أو الرعب لتطهر الذهن من تلك المشاعر وامثالها ، أي ان تهدىء وتخفف منها الى حد الاعتدال بنوع من السرور الذي تثيره قراءة تلك المشاعر او مشاهدتها عند المحاكاة الجيدة .

ثم يستطرد فيلتمس امثلة من مهنة الطب :

> فهكذا في الطب إذ تستخدم الأشياء ذات الصفة والسحنة السوداوية في علاج العلة السوداوية ، الحامض ضد الحامض ، والملح لازالة الامزجة المالحة .

وهكذا نجده يشير الى تهدئة المشاعر وتخفيفها (الى حد الاعتدال) رغم ان مثاله من الطب يتضمن الازالة على ما يبدو . يرى ليسنگ في **مدرسة هامبورگ الدرامية** (١٧٦٩) بأن من خلال إثارة (الخوف) لأنفسنا (لأن المصيبة قد تنزل بنا كذلك) يغدو (الاشفاق) لدينا أكثر حدة ، وبالنتيجة نصبح أكثر استعداداً للاستجابة الى آلام

أمثالنا من البشر . هذا كلام مستنير ولكنه يبدو تنطّعاً بكلمات أرسطو . ومع ذلك كان القول ان (التطهر) يتضمن نـوعاً من التنقيـة شائعـاً في النظريـات الأدبية منـذ ايـام ليسنگ . يرى بچر اننافي المأساة نجرب الاشفاق والخوف دون الألم الذي يرتبط بهما في العادة لأن الفعل الذي يقدم تطبيق شمولي : فالاشخاص المأساويون بشر مثلنا ، غير انهم يتميزون بعظمة لا نصل اليها،وهم مطالبون بمواجهة مصائب أكثر شدة من مصائبنا : وبالنتيجة ، يغدو مانقاسيه في العادة من اشفاق وخوف لدى المقارنة غير ذي بال . كذلك همفري هاوس ، في كتابه الذي نشر بعد وفاته : ارسطو وكتاب الشعر (١٩٥٦) ،يقول بتوجيه الاستجابات العاطفية من خلال المأساة :

> تحرك المأساة العواطف من حالة الكمون إلى حالة النشاط بدوافع قيّمة كافية ، وتسيطر عليها بتوجيهها نحو الاهداف الصحيحة بالطريق الصحيح ،وتدربها في حدود المسرحية قدر ما يمكن تدريب عواطف الانسان الطيب . وعندما تنكفىء الى حالة الكمون ثانية بعـد انتهاء المسـرحية يصبـح الكمون أكثر (تدريباً) من ذي قبل . وهذا ما يدعوه أرسطو باسم (التطهر) . وهكذا تغدو استجاباتنا أكثر قرباً الى ما لـدى الانسـان الـطيب الحكيم . (ص ١٠٩- ١١٠) .

قد نتفق ان هذا مما تورثه المأساة ـ ففي تلك اللحظة نكون أفضل وأكثر حساسية واستنارة لدى مشاهدة المأساة مما نحن في العادة ـ ولكن قد نعجب إن كانت كلمات أرسطو تسمح لنا بالظن أنه قد قصد (التطهر) بهذا المعنى ، وإن كان هذا الكلام يكفي لما يوجد من تعقيد في الأثر المأساوي .

يرى جيرالد ف . إيلسه خطأ القول بازالة الاشفاق والخوف أو بقدرتهما على التنقية . ففي : أرسطو وكتاب الشعر : النقاش (١٩٥٧) ، يرى أن أرسطو إنما قصد تنقية الحدث المأساوي . فنحن لا نقدر في (واقع الحياة) أن نفكّر بقتل الأب او بالزنى ونحن في حالة اتزان ، ولكن في أويديبوس نقدر على تحمل الأمرين بسبب الظروف الخاصة التي يقدمان فيها الينا . قتل ميديا أبناءها ، مصير انتيگونة ـ وقد نضيف عمى گلوستر و جنون لير ـ قد تكون غامرة إذا نحن لقيناها خارج المسرح . يقال لنا إن أرسطو يرى ان على المسرح يكون ما في الاخراج الدرامي من ابتعاد وقوة (مثل ما في الشعر من اشراق لدى القراءة) ما يضفي على تلك الامور بعداً وتعويضاً تجعل من الممكن النظر اليها باتزان . ولكن إيلسه يقرر صراحة ان هذا مما يشك في انطباقه على المأساة الاغريقية ، وقد لا ينطبق بالمرة في المأساة المتأخرة . فنحن في الواقع لا نحتفظ

باتزاننا لدى مشاهدة لير . ولو كان أرسطو يقصد ما يظنه إيلسه لكانت فكرة أرسطو عن (التطهر) مما لا يفيدنا كثيراً .
وعندما فكر (بالتطهر) كتّاب عصر الانبعاث ومن لحقهم ، مثل ملتن ، كان ذلك (التطهر) من نوع آخر . فقد ظن ملتن ان الطيب في فعل سامسون الأخير (الذي قد نشك فيه بالطبع ، رغم أن ملتن لم يكن ليدرك ذلك) يخلّف هدوءاً في اذهاننا ، لأنه كان بوسعنا ان نفرح حتى عندما ندرك ، كما فعل ملتن ، بان ثمة وقتا للحزن سيتبع : ولبرهة ، لو تيسر بلوغ تأثير ملتن المقصود ، نحس بان ثقلا قد تم رفعه ، لا فعلا قد تمت تنقيته .

ولا غرابة ان الشكوك كانت تحيط بهذه المسألة . ففي التعليق على كتاب الشعر لارسطو (١٥٧٠) يصر لودوفيكو كاستلفترو على كون (التطهر) عرضياً حسب : فالمهم هو (السرور أو (لذة) هوراس في فن الشعر) الذي يجب ان يمنحه الشعر جميعاً . وفي السنوات الأخيرة كنا جميعاً نشعر أحياناً مع ف. ل. لوكاس في المأساة بالقياس الى كتاب الشعر لأرسطو(١٩٢٧)،بأن المصطلح إنما يستعمل عموماً اشارة احترام وان لا علاقة له بخبرتنا الفعلية عن المأساة . وهذا في الواقع هو جوهر ما ذهب اليه د. م. هل في مقالته(« التطهر » : حذف من قاموس المصطلحات النقدية) (مقالات في النقد، الجزء الثامن(١٩٥٨، ١١٣ - ١١٩).

وقد حدث مؤخراً استعمال الكلمة بمعنى الاساءة . فعندما أخرج بيتر بروك مسرحية لير على مسرح شكسبير الملكي ، تناول المسرحية لكي يجعل الجمهور يغادر المسرح (مهزوزا) ولكنه ليس (واثقاً) : فقد قال چارلس ماروفتز الذي ساعد بروك في الاخراج ان « مشكلتنا مع لير هي انها مثل جميع المآسي العظيمة تؤدي الى تطهر » (عقبة لير ، أونكور ، العاشر (١٩٦٣) ص ٢٢) . ومن المؤسف ما حل بفكرة (التطهر) وبمن يستجلبها من الدراميين الذين زايلهم الحظ حتى غدت اعمالهم موضع تناول من أجل ازالة فكرة (التطهر) من تلك الأعمال. (نريدهم ان يشعروا بالخوف على أية حال) كان على ما يبدو شعار هذا الاخراج .

ولكن هل أننا نغادر المسرح ونحن فعلاً نشعر بالخوف ؟ هل نغادر ونحن نحس أن أية إمكانية بالشعور قد استلبت منا ؟ اذكر عرضاً لمسرحية لير شهدته بصحبة زميل في ستراتفورد ـ أيون ـ إيفن . وكان من عادتنا التمشي في هدأة الليل بعد الخروج من المسرح واقترحت ان نفعل ذلك في تلك المرة. (أجل) قال لي ، (نتمشى ، ولكني لا أريد ان اتحدث) . وكان على حق بالطبع ، فلم نتحدث ، رغم أننا مشينا بضعة اميال في الليل . لقد كان اخراجاً اكثر من بارع لواحدة من أعظم المآسي في العالم، قام فيها گيلگود

بدور الملك . ولم نكن نشعر بالتحرر من العاطفة ، لم نكن خائفين ، كما اننا لم نشعر بدافع لحمل السلاح . ومع ذلك كنا في حالة توتر ، وشعور بالحاجة للتكيف ولكن ليس مع منهاج محدد يلوح لنا ، (هكذا هي الامور) هو وصف غير واف لنوع الادراك الذي خبرنا . والأفضل أن نقول ، (هذا ما يجب أن نواجه ، ونحن لا نعلم ، ولا نستطيع ان نخاصم الدرامي لأنه لم يقل لنا ، كيف نـواجهه) ؛ ولا نجـرؤ على مقارنة أنفسنا مع لير:(نحن الذين في عهد الشباب[أو في اواسط العمر او في الشيخوخة] / لن يقدِّر لنا أن نرى بهذا القدر أو نعمّر هذا العمر .) ولكن موته كان رمـزاً لموتنا ، وجنونه رمزاً لما يصيبنا من خبال بين حين وآخر ، ورفضه كورديليا رمزاً لما رفضناه نحن كذلك ونحن لسنا خائفين .لأننا قد رأينا ذلك جميعاً كجزء من حالة عـرفنـاهـا منذ ولادتنا ، كشيء ينطوي على نوع من الفخامة ، يجب ، في الواقع ، أن يقوينا . ولكن التقوية تقف الى جانب حالة الإدراك المركزة التي يجب ان نعيشها ، ولو لبرهة قصيرة ، وربما ليس لمحض برهة قصيرة : لأن مواجهة لير بصورة كاملة هو اتخاذ خطوة كبرى نحو معـرفة الـذات ومعرفـة العالم .

ويمكن القول ان الملك قد عانى ومات من أجلنا ، والتشابه قوي مع فكرة تضحية المسيح . فرمز الفداء الأكبر

SS

في الغرب ، رغم أن قصته لا تروى على أنها مأساة في العهد الجديد ، يمكن النظر اليها في علاقتها مع أبطالنا المأساويين منذ عصر الانبعاث ، إضافة الى ما قدمته أعمال الاغريق . في **قصة الليل** (١٩٦١) يؤكد جون هولواي على فكرة الفداء في المأساة الشكسبيرية . في الايام الخوالي كان ينظر الى الملك اذا جاء أجله ، أنه يموت من أجل الشعب : ياخذ معه ذنوبهم . وهذا هو التيار الخفي في الفكرة المأساوية الذي يجب ألا يغيب عن بالنا عندما يعلن اويديپوس أن الانسان الذي حمل الوباء الى طيبة عليه ان يقاسي ، ثم نكتشف أنه اشار الى نفسه . في مسرحية **الذباب** نرى سارتر يقدم اوريستس كمن يقبل ذنب آرگوس عن رضا :

أوريستس : [وهو يعتدل رافعاً قامته بطولها] هو ذا انتم يا رعيتي الصادقة المخلصة ؟ أنا أوريستس ، مليككم ، إبن آگاممنون ، وهذا يوم تتويجي . [صيحات دهشة ، غمغمات بين الجمهور] ها ، اتخفضون اصواتكم ؟ [صمت كامل] أعرف ؛ إنكم تخشونني . قبل خمس عشرة سنة من اليوم ، ظهر أمامكم قاتل آخر ، ذراعاه حمراوان حتى المرفقين ، غارقتان بالدماء ، ولكن ذاك لم تخشوه ، قرأتم في عينيه أنه منجنسكم ، ، لم تكن لديه شجاعة جرائمه . الجريمة التي يتنصل منها فاعلها تصبح دون صاحب ـ جريمة

لا أحد ؛ هكذا تنظرون اليها ، صحيح ؟ أشبه بالحادثة منها بالجريمة ؟

وهكذا رحبتم بالمجرم مليكاً عليكم ،وتلك الجريمة دون صاحب بدأت تجوس حول المدينة ، تئن مثل كلب أضل صاحبه . انتم تبصرونني يا أهل آرگوس ، وتدركون أن جريمتي تعود اليّ جميعاً ؛ أنا ادّعيها لنفسي ، وليعلم الجميع ، أنها مجدي ، إنجاز عمري ،وليس بمقدوركم معاقبتي أو الاشفاق عليّ . لأجل هذا أنا املأكم خوفاً .

وبرغم ذلك يا شعبي أنا أحبكم ، ومن أجلكم قتلت . من أجلكم . لقد جئت لأستعيد ملكي ، ولكنكم لم تقبلوا بي لأنني لم أكن من حنسكم . والآن ، أصبحت من جنسكم ، يا رعيتي ؛ فثمة رابطة دم بيننا ، وقد غنمت ملكي عليكم .

أما عن خطاياكم وندمكم ، اما عن مخاوف ليلكم ، والجريمة التي ارتكبها آيگيسثوس - فهي تخصني جميعاً ، وأتحمل وزرها معاً . لا تخشوا موتاكم بعد اليوم ، إنهم موتاي انا ، وانظروا ، إن ذبابكم المخلص قد هجركم وانقلب اليّ . ولكن لا تخافوا ، يا أهل آرگوس . فأنا لن أجلس على عرش ضحيتي أو أمسك الصولجان بيدين ملطختين بالدماء . لقد منحنيها إله فقلت (لا) . أريد أن أكون ملكا من دون مملكة ورعية .

وداعا يا شعبي . حاولوا ان تغيروا شكل حياتكم . كل ما هنا جديد ، ويجب ان يبدأ جديدا . وعندي كذلك حياة جديدة تبدأ . حياة غريبة . . . استمعوا الان الى هذه الحكاية . ذات صيف حدث وباء جرذان في سكايروس . وكان مثل مرض خبيث ؛ فقد لوثوا وقضموا كل شيء فوصل أهل المدينة حافة الجنون . وذات يوم جاء الى المدينة نافخ ناي . واتخذ مكانه في رحبة السوق . هكذا [يستوي اوريستس على قدميه] وبدأ ينفخ في نايه فخرجت الجرذان وتجمهرت حوله . ثم انطلق رائحا بخطى مديدة ـ هكذا . [ينزل من قاعدة التمثال] . وراح يصيح بأهل سكايروس ، افسحوا الدرب ، [الجمهور يفسح الدرب له] ورفعت الجرذان رؤسها مترددة ـ كما يفعل الذباب الآن . انظروا ! انظروا الى الذباب ! وفي الحال انطلقوا في إثره . اما نافخ الناي وجرذانه فقد اختفوا الى الابد . هكذا .

[يخطو خارجا الى الضوء . يزعق ، فترتمي في إثره أرواح النقمة] .

(**الذباب وجلسة مغلقة** . الترجمة الانكليزية : ستورات كلبرت ، ١٩٤٦ ، ص ١٠٢ ـ ٣) .

ولكن أويديبوس عند سوفوكليس أو . أوريستس عند سارتر لا يصل الموت ؛ حتى أن أويديبوس لا يبلغ النفي الا بعد نهاية المسرحية التي يُعرف فيها ذنبه . فطرد

الضحية ، متميزاً عن قتلها ، طقس بديل عميق الرسوخ في المجتمعات البدائية ، ومع ذلك ، في مسرحية سوفوكليس يكون الحاح كريون على بقاء أويديپوس في طيبة ، في العمى والعار ، بمثابة رفض مقصود لنوع التنفيس الذي يبحث عنه الجمهور في دخيلة شعورهم . عند سارتر يرغب أوريتس في نفيه ، في أخذ الذباب معه : فخطابه يصور ، في وضوح غير عادي ، تلك الرغبة فيما هو ضروري ، والقبول به ، مما مر بنا في الفصل الثالث بوصفه شيئاً تنطوي عليه فكرة البطل المأساوي . ويجب أن نلاحظ أن أوريستس يدعي أن جريمته تخصه ، وهو يعترف أنها قد وحدت بينه وبين الشعب ، وأن جرائمهم كذلك ، من خلال قبوله ، يقع وزرها عليه . يقدم سوفوكليس و سارتر تنويعين على نمط رمز الفداء ، على طرفي نقيض في الزمان والفكرة ، وكلاهما يجعلاننا نحس بالفرق بين الطقس البسيط وما يسع المأساة تقديمه .

ولكن ، رغم كون المسألة تحت مستوى الأدراك المباشر ، قد نحس أن هاملت و لير ماتا من أجلنا : فقد تحملا عنا الوزر . ولئن صح ذلك علينا ان نتساءل إن كان بوسعنا تحمل فكرة أن الأنسان يقاسي ثم يموت من أجلنا . لقد كان من الممكن في مجتمع بدائي كالذي يصفه فريزر في **الغصن الذهبي** ان يُظن أن بالأمكان التخلص من الآثام

بقتل أو طرد انسان أو حيوان تحمّل عليه تلك الآثام . ولا نستغرب في مجتمع تكون فيه الملكية فكرة فاعلة أن نرى موت الملك بين حين وآخر يحمل طبيعة مبرئة : وقد أوضحت ماري رينو ذلك بجلاء في رواياتها عن ثيسيوس ، **الملك يجب أن يموت (١٩٥٨) ثور من البحر (١٩٦٢)** ، ولكن الوضع لم يكن بهذه السهولة في أثينا القرن الخامس قبل الميلاد، أو في انكلترا أو فرنسا القرن السابع عشر ، أو في العالم الذي نعيش فيه الآن ، فقد كانت هذه ، رغم ما يقال عنها ، مجتمعات مفرطة الحساسية بذاتها ، مع حس قوي بمسؤولية الفرد تجاه ذاته . فالفرد في تلك الأزمنة والامكنة لا يستطيع بسهولة ان يتخلص من ذنبه ، ولكنه يملك ما يكفي من الشعور البدائي ليستجيب للفكرة ـ واؤكد ثانية أنها دون مستوى الإدراك المباشر ـ التي تقول إن إنساناً آخر قد يحمل الوزر عنه . فالاستجابة التي ما تكاد تدرك يرافقها رفض حائر ، لأن التكفير عن الذنب يبدو أمراً مطلوباً ، ولأن ثمة شعوراً أن وسيلة بديلة قد تم الاهتداء اليها . على المستوى العقلي ، نحن نعلم أن موت أمرىء لا يقوى على تنقيتنا ، ولكن عندما نحس أن تنقية بديلة تعطينا راحة نتمرد ضدها . واذا قبلنا بطقس رمز الفداء برهة ، فاننا في أعماقنا نحس بالعار إزاء هذا القبول . التأثير النهائي للمأساة هو تقوية شعورنا بالمسؤولية ، وزيادة ادراكنا بأننا قد أخطأنا كما أخطأ الاشخاص المأساويون (سواء كانوا شخصاً

واحداً أو اشخاصاً عدة في المسرحية التي نشاهد) . فنحن نصرخ ضد ما قد حدث . ونحن نمارس تطهراً من أجل ان نرفض ذلك التطهر .

في رواية أليخو كارپنتييه **الخطوات الضائعة** نجد وصفا لطقوس جنازة يقيمها هنود أميركا الجنوبية ، حيث يصرخ الكاهن في صراعه ضد قوى الموت ، ولكن الصراخ ينقلب على الفور الى تعبير عن ندب واحتجاج ، وحتى في هذه الطقوس شديدة البساطة نجد ادراكاً أن الصراخ ليس بمقدوره طرد الموت :

> وعند استمراره ، أصبح الصراخ فوق جثة تحيطها كلاب صامتة صراخاً فظيعاً مريعاً . وكان الكاهن يقف بمواجهة الجسم ، يصيح ويضرب كعبيه على الارض ، في برحاء روح منتقمة ضمت العناصر الاساسية في المأساة جميعاً ـ أبكر محاولة في مصارعة قوى الابادة التي تحبط مساعي الانسان ، حاولت البقاء في الخارج ، لأضمن الابعاد . ومع ذلك ما كان بمقدوري مقارعةالاغراء المريع الذي اتسمت به تلك الطقوس بالنسبة اليّ . . .
> امام عناد الموت الذي رفض التخلي عن فريسته اصبحت الكلمة فجأة ذابلة ذاوية . في فم الكاهن ، فوهة انبعاث السحر ، عادت المناحة ـ لانها كانت

ss

كذلك ـ تلهث وتتلاشى في تشنجات ، وترغمني
على الإدراك بأنني كنت أشهد ولادة الموسيقى .

(**الخطوات الضائعة** ، الترجمة
الانكليزية : هارييت ده أونيس ،
نيويورك ، ١٩٥٦ ص ١٨٤ ـ ٥) .

وهكذا عرف أهل اثينا في القرن الخامس ق. م. ، وأهل لندن في القرن السابع عشر ـ كما عرفنا نحن ـ بأن الطقوس لا تسير حسب غايتها الأولى ، فنحن لا نجرؤ على قبول رمز الفداء في أذهاننا الواعية ، كما لا نجرؤ على الإدّعاء بأن المأساة تنقيّنا .

والذي نخرج به من هذا كله هو مغزى المأساة بوصفها أداءً او طقساً . في المقتطفات من جون هوبكنز و برتراند رسل في الفصل الأول نجد تعبيراً عن الحس بالارتياح[إن كان ارتياحاً] بأن المأساة تقدم ما هو ماضٍ : ولأن هناك ما يحملنا على الشعور ، كما رأينا ، بأن اشخاص المأساة محكوم عليهم منذ البدء ، فاننا المشاهدون الأحياء سرعان ما ننفصل عنهم . الأموات بيننا ولكننا لا نستطيع القيام بشيء تجاههم . (حدث ذلك كله في مكان بعيد ومنذ عهد مديد) ، قال المشاهدون الغابرون في عرض قروي لمسرحية **نساء طروادة** ، (ونرجو ان ذلك لم يحدث قط) ونحن لا

نستطيع ان نقول ذلك عن اشخاص التاريخ ، كما لم يستطع الأغريق قول ذلك عن رجال الأساطير ونسائها في تاريخ تشرّبوه في اذهانهم ، ونحن لا نستطيع باطمئنان ان نقول مثل ذلك عن أي شخص مأساوي ترك ميسمه علينا (مثل عطيل ، الذي لم تكن قصته قط اكثر من خيال) ، ولكنهم اليوم في عداد الأموات . انهم ، بمعنى خاص ، أبعد مما تصل أيدينا . وحتى اشخاص التاريخ هم محض تاريخ ، چي گيفارا ، رغم اقترابه في تاريخنا ، لا يمكن ان يستعاد : وقد بدأ يتخذ منزلة **المثال** في الدرامه ، ولكن الشيء الملاحظ أن أية مأساة ناجحة تجعلنا نشعر في الوقت ذاته بأننا قد انتهينا من الوضع وأننا ما نزال متعلقين به بشدة ، وهذه مسألة يجب التوسع فيها في الفصل اللاحق .

SS

٥

حس التوازن

لم يقل أرسطو قط إن الاشفاق والخوف يوازن أحدهما الآخر ، فذلك قول آي . أ. رچاردز لنا في كتابه **مبادىء النقد الأدبي** (١٩٢٤)، فلو زادت قوة الواحد على الآخر ، كما قال ، لما عاد لدينا مأساة ، وهذا ما دفعه الى القول :

إن العلاقة بين نوعين من الدوافع ، الإشفاق والرعب ، هو ما يعطي المأساة صفتها المميزة ، ومن تلك العلاقة ينبع التوازن الخاص للتجربة المأساوية . (ص ٢٤٧).

ويضيف على ذلك قوله ، (ان القسم الأعظم من المأساة الاغريقية اضافة الى ما يقرب من المأساة الاليزابيثية جميعاً عدا روائع شكسپير الست انما هي ، شبه مأساة : فالمحاكاة التهكمية تزيحها ، والاضافة الساخرة تشلها ، وحتى النكتة الباردة قد تجعلها تبدو جانحة ومسرفة) (ص ٢٤٧ ـ ٨) . والمأساة ، كما يقول ، تقدم لنا (الاشفاق ،

دافع الاقتراب ، والرعب ، دافع الابتعاد) مجتمعين في (توافق لا يمكن وجوده في مكان آخر) (ص ٢٤٥) . وقد أصبح بمقدور ف. ل. لوكاس ، أن يسأل إن كان الافراط في الاشفاق يمكن ان يدفعنا الى خشبة المسرح ، والافراط في الرعب الى خارج المسرح (**المأساة في علاقتها بكتاب الشعر لارسطو** ، ص ٤٩) ، وكان التعليق مضحكاً ولكنه في محله . فالاشفاق نمارسه عوضاً عن الاشخاص الذين يقاسون ، والرعب لعلاقته بالمصير الذي يواجهون . ومن الصعب تخيل ميزان يزن الواحد منهم ضد الآخر . لقد ذهبت انا الى القول أن المقابلة الحقيقية تكون بين الرعب في مواجهة التحدي وبين الشموخ في عظمة من يقاسي (**مآسي شكسبير ودراسات اخرى في درامه القرن السابع عشر** ، ١٩٥٠ ، ص ١٦) ولا أريد اليوم ان اتنكر لهذا القول رغم انني لم أعد اشعر ان جوهر المأساة يكمن هناك . ويبدو اليوم أن (الشموخ) ، عبارة ضعيفة لا تصف الشعور الغامر الذي يثيره الشخص المأساوي فينا .

ثم إن رچاردز يصعب تسويغ ما يعنيه ، إن كان قد فعل (فالنقطة غامضة) ، في موازنة الاشفاق والرعب والقول إنه رأي أرسطو . ففكرة هيگل عن التوازن ـ وبخاصة بين مطالب كريون ومطالب انتيگونة ، وهو مثاله الأكثر شهرة ـ هي شيء جديد في الواقع . وعلينا أن ندرك ان المأساة غالباً

ما تتعلق (بالخصوم الاشداء) ، كما يقول هاملت في حديثه عن نفسه و كلوديوس : لأن كلوديوس ، وهو الملك الفعلي ، له قضية مثل هاملت الذي يرى ان لديه الحق الشرعي . في مسرحيات شكسبير التاريخية ، التي تتجه نحو الفكرة المأساوية دون ان تؤكدها ، نشعر بشيء من هذا التوازن بين هنري السادس و رجارد أوف يورك ، وبين رچارد الثاني و بولنگبروك ، وبين هنري الثامن والكثيرين الذين واجهوا حنقه . ماكبث و دنكان ، و انطونيو و اوكتافيوس ، كوريولانس ، ونواب العامة ، يمثلون جميعاً وجهات نظر قيمة على كلا الجهتين . والكارثة التي تنشأ مرجعها هذا التضاد .

في كتابها حدود الدرامه (١٩٤٥) تعقد أونا إيليس ـ فيرمر فصلا بعنوان (توازن المأساة) تقول فيه إن التأثير المميز للمأساة هو ذلك الأحساس بالتوازن بين النظرة القائلة بأن العالم يحكمه قدر غريب معاد ، والنظرة التي تقول إن هذا الشر الظاهر قد يمكن تفسيره بعبارات خير . وهي هنا تتفق مع الفكرة التي قدمها لنا برادلي في الكلمات التي اقتطفناها في الفصل الاول ، ولكنها اذ تقول ان ايسخيلوس في الأوريستايا يجعلنا نشعر بوجود عملية تسير باتجاه الخير في أقوال الجوقة ، وان كنت و كورديليا موجودان فعلاً ، تبدو كمن يضع ثقلاً غير كاف الى جانب سفك الدماء وعناء

ss

الذهن . قد يسمح لنا ذلك بالقول ان ييتس و سنگ عندما قام قدما قصة دايردره فان تمجيدهما لاسطورة ايرلند العظيمة قد سمح لجمهورهما ان يحس بالرضا تجاه كارثة الفتاة ، فقد كانت في الواقع شخصاً سحرياً في قصة شعبهما وكان يسعهما التفاخر بها (وبما اورثته لهما) الى جانب مشاركتها بلواها . وهذا ينجح ، بشكل ، مثلما يستجيب الانگليز في عصر اليزابيث الى هنري الخامس بوصفه (كوكب انگلترا) في خاتمة مسرحية **هنري الخامس** بنفس الوقت الذي يحسون فيه بالحزن لموته ، ولكن قد تساورنا الشكوك إن كان هذا ما تبعثه فينا المأساة في آخر المطاف .

من المؤكد أنها طقس ، واحتفال بعمل ماض . وبهذا المعنى توضع على مبعدة : وكما رأينا في الفصل الرابع نحن الآن ، بمعنى محدد ، في مأمن منها . ومن المؤكد كذلك أنها تخص أناسا نقدر أن نرى فيهم اشتراكهم معنا في الوضع البشري . وتأثير التوازن هناك واضح . من المؤكد أنها غالباً ما تنشغل بغرماء يستطيع الواحد فيهم ، بعض الشيء ، ان يدعي الحق الى جانبه . وبذلك يزداد الكرب . ولكن التأثير يتعاظم ، بشكل لم يدركه أرسطو ، لأنه يُقدِّم لنا على المسرح بممثلين أحياء (هم معاصرون لنا ، أناس عاديون) يتقمصون أشخاصاً موتى (لأن الشخص المأساوي ، كما رأينا ، محكوم عليه منذ البدء) هم فوق المألوف في كلامهم

وفي درجة معاناتهم (وهو ما لا ينطبق علينا في العادة) . وقد رأينا كذلك بان الحس بالطقس يوضع قبالة حسنا بأن العمل يجري فوراً : حتى على المسرح الاغريقي ، بدرجته العالية من النمطية ، كانت الحال كهذه بعض الشيء . ويمكن ان نقارن ما يجري في القداس الذي يكاد يقترب في نمطيته من المسرح الاغريقي ، حيث الخبز والخمر في كل مرة يصبحان في الحس جسداً ودماً . ومن المؤكد ان هذا الامر يصح في المسـرح الاليـزابيثي والحقبـة الـلاحقـة ، حيث الصيغـة مشتركة ، كما اشار ت. س. اليوت في مقالة (دراميون اليزابيثيون اربعة) (**مقالات مختارة** ، ١٩٣٢ ، ص ١٠٩ ـ ١٧) ، يستخـدم الدراميـون في أيامنـا لغـة تبـدو عليهـا اللانمطيةـ وهي لدى احسن الكتاب صفة بادية حسب ـ ولكن أي عرض مسرحي يبقى محض طقس ! نعلم انه سيصار الى تقديمه ،وفي أغلب الاحوال قد قدم ، مرات متكررة عدّة ، جميعهم الآن موتى ، نقول ونحن نغادر المسرح ، ولكننا نعلم (أنهم) ذاهبـون الى دورهم للعشـاء وبمعنى آخـر (انهم) سوف يعيدون تمثيل الطقس غداً .

عندما يموت المرء ، يكون قد (انتهى امره) دائماً بالنسبة إلينا ، وقد نستطيع رؤيته ، كما نظن ، كلّا . وقد يؤلمنا ذلك ، لولا اننا في وضع ربما لم نكن نتوقعه ، لأنه ربما كان ما يزال قادراً على ادهاشنا ، ولكن الشخص في

المأساة في وضع مختلف ، فنحن نعرف كل شيء عنه ، وهو ما لا يتيسر لنا عن شخص على قيد الحياة . الذي لا يخبرنا به الدرامي لا وجود له . في القرن التاسع عشر كان بوسع مسز آنا جيمسن ان تتحدث (من دون شرعية حتما) عن بطلات شكسپير في عهد صباهن ، وكنا جميعاً نعجب ، بل كنا نحس ان هناك ما يدعونا الى العجب ، عما جرى لهذه او تلك من الشخصيات بعد انتهاء الكوميديا ، ولكن في المأساة لا مستقبل للبطل الميت ، او الاشخاص الآخرين الموتى ، وماضيهم موجود في حدود ما اخبرنا عنه حسب ، وهكذا نحن نعرف كل شيء ، بينما لا تتيسر لنا معرفة مشابهة عن امرىء عرفناه ، وقد تكون ثمة صعوبات في التفسير (بارزة في حالة هاملت) ، ولكن الادلة جميعاً مضمون وجودها امامنا : وقد نكون نحن الملومين ، او الدرامي ، وقد نكون نحن غالباً ملومين عندما يكون الدرامي كبيراً ، عندما نختصم عن نوع الانسان الذي كانه الشخص المسرحي . (انصرفوا ، القداس انتهى) ، يقول خادم القداس باللاتينية (او هكذا كان يقول عندماكانت سلطة اللاتينية موضع احترام). امامنا كل شيء كما لم يتح ان نرى في الحياة الفعلية . ومع ذلك في المأساة ، دون غيرها من الانواع الادبية ، نعي تمام الوعي حضور الكائنات الحية ، وقد تكون الرواية (مأساوية) وربما تكون على اروعها في هذه الحال ،

ss

ولكن الرواية لا تقدم أناسا واضحة شدة اقترابهم منا وهم يمثلون قصة امام انظارنا . سوان وهو يعانق اوديت ده كـريسي في العربة يجب ان يكون شخصاً اكثر ابتعاداً من ممثل يقوم بدور هاملت وهو يرفض ممثلة (أو فتى ممثل) تقوم بدور اوفيليا ، رجل بـدور عطيـل يـخنق حبيبته ديزدمونه ، رجل مثل لير يحمل كورديليا بين ذراعيه . تلك النقيضـة العظمى ـ الممثـل الحي الذي يقـوم بدور الانسان الميت ، الشخص العادي الذي يعبر عن ويلات لا توصف ـ من المحتم ان تكون في اللب من توازننا العاطفي عندما نشاهد المأساة ،ولكن التوازن لا يعني الاتزان ، بل انه يعطي استجابتنا ما يميزها من ألم ، حسها الاساس بالحيرة .

٦

انقلاب الحال ، التبيُّن ، المعاناة

في الفصل السادس من كتاب الشعر يؤكد أرسطو على الاهمية العظمى للحبكة بين الاجزاء التي تكوّن المأساة ، وبعض ما يقول في هذا المجال ، بعبارة بايواتر ، ان أقوى عناصر الجاذبية في المأساة ، انقلاب الحال والاكتشافات ، هي أجزاء من الحبكة ، ثم يستطرد فيحدد هذه المصطلحات في الفصل الحادي عشر . انقلاب الحال :

هو التغير الذي ينقل حالة الاشياء في المسرحية الى نقيضها من النوع الموصوف ، وذلك أيضاً كما نقول في سياق الاحداث المحتمل أو الضروري ، ومثل ذلك في أويديپوس : هنا نقيض الاشياء يقدمها الرسول ، الذي يكون وصوله ليفرح اويديپوس ويزيل مخاوفه بخصوص أمه ، فيكشف بذلك سر مولده . (ترجمة بايواتر)

لا يقـول أرسطو ان انقـلاب الحـال أو الاكتشـاف (التبيُّن) ضروري للمأساة : واذ يكون تغير الحال متضمنا بالضرورة ، فان انقلاب الحال هو انعكاس مفاجىء يأتي بمفعـول الصدمـة . يذكـر بـايـواتـر (ص ١٩٩) رأي يوهانس فالن في طبعته من كتاب الشعر (١٨٦٦) ورأي والتر لوك (**المجلة الكلاسية** ، ٩ (١٨٩٥) ، ٢٥١ - ٣) بأن انقلاب الحال يشير الى ما يحدث عندما (يكتشف المرء أن أفعاله . . . تؤدي الى نتائج هي على النقيض المباشر مما قصد الفاعل أو توقع) . وهذا بالطبع يناسب مثال **أويديبوس** الذي ساقه أرسطو ، ولكن بايواتر يشير أن ارسطو يستطرد فيعطي مثالاً آخر من مسرحية ثيوكديتيس المفقودة : **لينسيوس** : هنا يكون التحول من الرديء الى الحسن ولا علاقة له مع نوايا الفاعل ، لأن لينسيوس يخلص من الاعدام فجأة . وهو على استعداد لقبول خلاص اوريستس في **ايفيجينانا في تاورس** وكأنه من باب انقلاب الحال . ولكن تفسير بايواتر لم يكن موضع قبول لدى جميع النقاد المحدثين . ويتبع ف . ل. لوكاس رأي فالن في مقالة في **المجلة الكلاسية** (٣٧ (١٩٣٢) ، ٩٨ - ١٠٤) وفي كتابه **المأساة في علاقتها بكتاب الشعر لارسطو** ، حيث يضع المسألة بالشكل الآتي :

إن المفارقة المأساوية الأزلية في (مأساة الحياة) ان

ss

الناس مرة بعد مرة يبذلون ما وسعهم من جهد لبلوغ حتفهم بأيديهم ، أو لقتل الشيء الذي يحبون . فعندما تقوم ديجانيرا بارسال شراب المحبة الى زوجها كي تعيده اليها ، لكنها تسممه فيموت وهو يطلق لعناته عليها ؛ وعندما يجري أويديپوس قُدما فيقع بين فكّي المصير الذي يريد الهرب منه ؛ وعندما يسقط باراباس في نفس القدر الفائرة التي أعدها ؛ وعندما يرى عطيل نفسه في الأخير كمتوحش ساذج يقذف الجوهرة النادرة التي فيها سعادته ؛ وعندما ينساق ماكبث بألاعيب الشيطان ليجعل ضياعه محققاً ؛ وعندما يسلم لير نفسه بين أيدي ابنتين تحتقرانه ويعذب الوحيدة التي تحبه ـ كل هذه تقع في باب انقلاب الحال بالمعنى الدقيق الذي أراده أرسطو . أن أحدّ مأساة في الحياة البشرية هي من صنع العمى البشري ـ مأساة الأخطاء . (ص ٩٣) .

وهذا ، في الامثلة المنتقاة من شكسپير ، يتجاهل تماماً فكرة المفاجأة التي من المؤكد وجودها في مضمون كلمات أرسطو . ومع ذلك قد حدث مؤخراً أن اتبع همفري هاوس نفس الطريق في **كتاب الشعر لارسطو (١٩٥٦** :

تنطوي عبارة انقلاب الحال على فكرة الرمية المرتدة

أو الأثر العائد لأفعال المرء ، في كونه ينقذف بمنجنيقه هو ، فيسقط في حفرة حفرها لغيره . والفعل معقد لأنه يتحرك على مستويين ، كما يبدو للفاعل وكما هو في الواقع ، ولأن سبب الكارثة قد دخل في تضاعيف النوايا الحسنة ، والأساليب الصحيحة لبلوغها (ص ٩٧) .

ويساند هاوس رأيه هذا بالاشارة الى استعمالات شتى لمصطلح انقلاب الحال منذ عهد هوميروس فصاعداً .

ما قصد أرسطو يمكن تركه لعلماء الاغريقية ليختصموا حوله . لقد قال د. دبليو . لوكاس في أرسطو : كتاب الشعر (اكسفورد ، ١٩٦٨) : من المحقق لو أن أرسطو قصد الى تحديد المصطلح بحالات الهدف المعكوس اذن لكانت لغته غير دقيقة . والذي يسعنا قوله ان انقلاب الحال بالمعنى الذي يفهمه فالن و لوك و ف . ل . لوكاس و هاوس لا ينطبق غالباً في المأساة المعاصرة . (ويعترف ارسطو بالطبع ان انقلاب الحال لديه ليس ضروريا ولكنه مفيد حسب في الوصول الى الأثر المأساوي) . ماكبث (يسقط) ولكنه يعلم جيداً منذ البداية ان قتله دنكان عمل خطير ، وقبل نهاية المسرحية بكثير يدرك لا جدوى الملكية التي كسبها . و هاملت يدرك (نقمة ملعونة) منذ نهاية

الفصل الاول ، ويسعنا القول ان ليز و عطيل تصرفا من أجل كسب السلام فوجدا نقيضه ، وان فاوستس أراد القوة فوجد نفسه لا حول له في أهم الامور . ولكن المفهوم لا ينطبق بالمرة في حالة تامبرلين ، أو دوقة مالفي (التي تعلم انها تدخل « متاهة » بزواجها من انطونيو) ، أو دانتون في مسرحية بوخنر **موت دانتون** (الذي يعلم أي حياة خطرة يعيش) ، أو في حالة الرجل والمرأة في مسرحية لوركا : **عرس الدم** اذ يواجهان أساليب مجتمعهما ، كما لا ينطبق على جولي في مسرحية ستردنبرگ ، أو أيدي كاربون عند آرثرملر (واليأس ماثل منذ البداية) ، أو على روزنكرانتز وكلدنسترن في مسرحية ستوپارد (لأنهما لا يعملان شيئا بل يجري عليهما فعل) . نوع المفارقة التي يتحدث عنها لوكاس قد نجدها عند ماك گراث في **أحداث عند حراسة مدفع بوفورس** حيث يعمل رامي القنابل ايڤانز كل شيء ممكن ، كما يظن ، ليبلغ مرتبة الضابط الموعودة مع سفرة الى انگلترا ، ولأنه يعمل ذلك يجد نفسه بعد نهاية المسرحية في سجن عسكري لمدة طويلة . ومع ذلك يبدو أن جميع من ناقش المسألة متفقون على :

١ ـ ان تغيرا في الحال أساسي في المأساة ؛

٢ ـ ان تغيرا مفاجئاً قد يؤدي الى أثر أعظم .

٣ ـ ان انقلاب الحال كما يفسره فالن له أثر يتسم بقوة مفارقة ملحوظة .

(التبين) مسألة أخرى ، ويبدو من المشروع القول بأنها مسألة جوهرية . تعريف أرسطو واضح :

الاكتشاف ، كما تنطوي عليه الكلمة ذاتها ، تغير من الجهل الى المعرفة ، ومنها نحو الحب أو الكره ، في الاشخاص الذين ينتظرهم حال جيد أو رديء .
(ترجمة بايواتر)

ذكر (الحب او الكره) هنا غريب ، لأنه يضيف أن الاكتشاف قد يشمل (أشياء ذات طبيعة عابرة) وعندها تصبح الصفة غير ذات موضوع . مثل هذا الاكتشاف (العابر) قد نجد مثالا عليه عندما يدرك هاملت ان الجمجمة التي بيده تعود الى يوريك . ويبقى من الواضح ان المنطوى الاهم في استخدام المصطلح كونه شيئاً جوهرياً للحبكـة ، ولو أبعدنا فكرة المفاجأة التي يبدو أن أرسطو يقصدها ، قد نذهب الى حدود القول ان هذا ـ وليس (التطهر) بوصفه تأثيراً نهائياً ، وليس (الخطأ) ـ يقترب قدر ما نستطيع الى جوهر المأساة في مناقشة ذلك ، لنأخذ اقل الامثلة قبولا ، **نساء طروادة** . قبل بدء المسرحية ، تكون طروادة قد سقطت والرجال قد ماتوا ؛ والنساء ينتظرن التصرف بهن الآن . ولكننا ما عشنا لا نعرف كـل شيء بعد . وعلى

أندروماخي أن تقاسي ما يعنيه أخذ آستياناكس منها الى الموت . لا أحد منهن يعلم بالضبط كيف ستكون الامور عندما يؤخذن ليصبحن أسيرات وجواري . المفارقة الاخيرة في الحياة البشرية انها طوال استمرارها يبقى هناك ما ينتظر الكشف : وفي المأساة يصبح ما لم يدركه التصور بعد حقيقة . ماكبث ، كما رأينا ، يعلم مدى الخطورة في الشر الاول الذي اقترف ، واذ تتقدم المسرحية يبلغ اكتشافات جديدة عن طبيعة الشعور بالغوص بعيداً في الشر بحيث (عاد الرجوع عنتاً قدر الاستمرار) . ويدرك تامبرلين في النهاية بأن سوط عذاب الاله نفسه يجب أن يزول ، و فاوست يتوقع اللعنة قبل نهايته بقليل ، ولكنه لا يعلم ، ولا يستطيع ان يعلم كيف ستكون ساعته الاخيرة حتى تسقط عليه التجربة . روزنكرانتز وگلدنسترن في مسرحية ستوپارد ، مهما بلغت مخاوفها أثناء جريان الفعل ، لا يستطيعان رؤية مسبقة لتبديل هاملت الرسالة التي يحملان . العاشقان في مسرحية فليكر : حسن ، عندما يظهران كشبحين ، يعترفان ان اختيارهما كان خطأً (كما عرف الرجل سابقاً ، ولكن نصف معرفة) : وفكرة (الموت المؤجل) يمكن وضعها جانباً خلال ليلة الحب الاولى ، لكن ادراكها مسألة مختلفة تماماً .

رؤية الاشياء واضحة ـ أي التبين ، هو آخر تجربة نمر

بها ان كان ثمة متسع في لحظات الموت (أو ما يقترب منها ، مثل حالة ادولف في مسرحية سترندبرگ : **الاب** ، أو حالة هيكيوبه و أندروماخي في **نساء طروادة** ، أو مسز آلڤنك في مسرحية أبسن ؛ **الأشباح**) . ولا يهم أن سبق ان كنا (عظماء) من قبل . أدوارد الثاني عند مارلو ، كما رأينا ، كان مسكيناً ، مرتبكاً . وعندما اخترقته السكين عرف انه قد بلغ مأربه . وفي مسرحية چاپمن : **مؤامرة ومأساة چارلز دوق بايرن** (١٦٠٨) إذ نجد بايرن يكتشف ، رغم عدم تصديقه سابقاً ، أن عليه الانحناء أمام فأس الجلاد ، يكون ذلك أيضا من باب التبين . مثل مسرحية بوخنر ، **موت دانتون** ، تتميّز مسرحية جابمن في كونها تسترعي انتباهنا الى الصعوبة التي نجدها في تصور موتنا نحن . حتى لو كان ثمة ما يجعلنا نعرف ، إما لأسباب جسدية أو لأننا نمارس مساعي ذات خطر واضح (كالحرب مثلا) ، بأن الموت قد يحل بنا أية لحظة ، فانه ليس بمقدورنا العيش في تلك التجربة مقدما . فعندما تدركنا حقيقته أولا ، ومن ثم لحظة تحققه ، نجد أنفسنا في مواجهة مباغتة مع النهاية . وهذا ، بالنسبة الينا جميعا (الا ، ربما ، اذا كان لنا ان نموت بسرعة فلا نعلم من الأمر شيئاً) ، هو التبين في أتم صورة . وهو ما تقصده المأساة في النهاية : تحقيق ما لا يخطر ببال . وشبيه

بذلك لحظة انغلاق الابواب دوننا في سجن أو مصح عقلي : قد نخرج من احدهما ، ولكن ما لم يخطر ببال قد حدث برغم ذلك . وقد نخاف الموت اقل من تحديد الحركة من نوع أو آخر (بما في ذلك مرض يقعدنا أبداً) ولكن احساس التجربة الاخيرة له حدته الخاصة : فهو ، مهما يكن ، آخر لحظات الوعي . لهذا السبب ، ربما ، قد يكون في **أويديپوس في كولونوس** من الاثر المأساوي أكثر مما في **أويديپوس ملكاً** نفسها . يريدنا أدموند ولسن أن نعيد النظر في المسرحية الاخيرة :

> هل يجدء المرء حتى في أويديپوس من كولونوس ذلك الهدوء والاستسلام الذي يضفيه الڤكتوريون احياناً على المسرحية ؟ هل كان الملك المنفي المغيظ شخصاً لين العريكة ؟ لا جرم ان لعنته الاخيرة لابنائه كانت من أفظع المشاهد في الادب ! كما ان صنوف الصواعق الالهية التي يقضيه بها سوفوكليس عليه في النهاية ليست مما يبعث شيئاً من معاني الهدوء .

(تذكرت ديزي ، لندن ، دون تاريخ ، ص ١٥٦ - ٧) .

وفي رواية اخرى ، ثور من البحر - ونحن غالباً

مدينون الى الروائيين بأدق استغوار لأفضل وأفظع لحظات المأساة ـ تسرد ماري رينو نهاية حياة أويديپوس . فهي تظهر أويديپوس وهو يستعيد سلسلة خبراته ، عارفاً أنه قد وجد الزمان والمكان لنهايتها ، مدركاً أن ليس من امريء في مستويات الوعي جميعاً يخلو من الذنب ، ملمحاً انه و جوكاستا قد أطبقا الذهن على ما كانا ، في الأعماق ، يعرفانه . ويبلغ لير لحظة تبين فذ عندما يدخل حاملاً جثة كورديليا ، ولو أنه ، بمحاولة بارعة للخروج عن النسق المألوف ، يحاول أن يقنع نفسه بعدم التصديق مستمراً حتى آخر لحظاته . في أحداث عند حراسة مدفع بوفورس ، يبلغ ايڤانز لحظة مشابهة (لم تكن موته بعد ، ولكنها لحظة عصيبة) حينما سمع العريف ووكر يقول : لن تذهب الى أهلك حتى بعد سنوات طويلة .

وكان من المناسب جدا ، وفي ذات الفصل الذي يتحدث فيه عن انقلاب الحال والتبين ، أن أرسطو أضاف :

> وثمة جزء ثالث هو المعاناة ، وهو ما يمكن أن نصفه بالفعل ذي الطبيعة المدمرة أو المؤلمة ، مثل الاغتيالات على المسرح والتعذيب والتجريح وما الى ذلك .
>
> (ترجمة بايواتر)

لا يعني أرسطو بالطبع ان الاغتيالات وأمثالها من أفعال

SS

العنف كانت تقدم على المسرح : بل ان الفعل كان عن أمثال تلك الاشياء . ولنا ان نقول ان المأساة تدور حول المعاناة (الألم) التي تؤدي الى التبيّن . ويجب ألا نعادل (ألم) أرسطو مع (المؤلم) وهو نعت درجنا على استعماله لوصف الاستجابة الهادئة نحو معاناة الناس ، وهي استجابة عابرة عادة ، نحتفظ بها بتلذذ في الذاكرة عندما يصلح الامور إله أو قوة أخرى . (المعاناة) التي تقدمها المأساة هي صورة عن شيء نعرف ذهنيا انه مخبأ لنا ولكننا لا نستطيع توقعه بشكل مناسب في الخيال ، أما القوي ، و (الناجح) ، حتى حين ، والثوري الواثق من نفسه ، فانهم يخرجون المعاناة من أذهانهم ، وهذا ما يقرب المأساة اليهم في التو . ولكن جون مارستن ، رغم انه في وجوه عدة ليس بالدرامي الكبير ، كان قد فطن الى شيء مهم . فكان يرى ان اولئك الذين بلغوا درجة في فهم طبيعة المعاناة وحدهم قادرون على الاستجابة الى المأساة بشكل مناسب . في المقطع من تمهيد **انتقام انطونيو** المجتزأ منه في الفصل الاول ، يقول لنا ان العرض يقدم في الشتاء (وهو من صور الموت) وأنه سوف يقدم لنا رؤ يا شتوية تصور معاناة البشر الاخيرة : وان لم نستطع أدراك ما يعنيه ذلك ، فان المشهد لن يعني شيئاً لنا ؛ وان استطعنا بلوغ ذلك ، فإنه يخبرنا عن أشياء نحن مستعدون للاستجابة اليها . جاءت هذه المسرحية في بداية الزمن الذي بلغت فيه المأساة في عهد جيمز الاول منزلة

انتصاراتها . كما أشرت في مكان آخر (مآسي شكسبير ودراسات أخرى ، ص ٢٩ ـ ٣١) فان التمهيد ضروري لا لمسرحية مارستن المرعبة حسب بل للاشياء الاعظم التي تبعتها ـ مآسي شكسبير و ويبستر و چاپمن و مدلتن و فورد .

(التبين) يتضمن (المعاناة) : انه الوسيلة التي من خلالها تبلغ المعاناة ، في المعنى الذهني الاخير ، وجودها المكتمل . مفهوم ارسطو عن (التبين) أضيق من المفهوم الحالي لأنه كان محدوداً بتلك المآسي ذات (الحبكات المعقدة) : وقد رأينا انه يعد نساء طروادة خلوا منها . كذلك فان (الالم) في المأساة يجب ألا يشمل بالضرورة العنف الجسدي الذي يذكر : ويبدو من الممكن تسويغ موقف راسين في المقطع من مقدمة بيرينيس الوارد في الفصل الاول . وقد نقول أن للكوميديا تبيّنها كذلك ، عندما يدرك الحمقى حمقهم ، لكنهم لا يبلغون ذلك عادة في الكوميديا (أو بما لا يزيد على طريقة فيبي في كما تهواه ، أو أورسينو في الليلة الثانية عشرة) : اضافة الى كون (المعاناة) لديهم شيئاً عابراً ، و (التبين) الاخير في المأساة يتسّم بحس كلي ويعطينا صورة عما يختبىء لنا كل يوم حتى آخر العمر .

ان المأساة بالطبع شكل من الكتابة ، لا من الحياة .

ومن العبث القول ان الادراك الأخير يبلغه كل كائن حي : فقد يسارع الموت في اعتراض الامور ، أو قد تكون ثمة ملاذات أو ذرائع (الى عدم التصديق ، الى الجنون ، الى تفويض الامر الى قوة ربانية) . ثم ، ان بعض مراتب الادراك خبرة تتكرر في الحياة البشرية (كما يمثله التبين في الكوميديا) : شاؤول يصبح بولس خلال رحلة الى دمشق ، وحتى بغير تلك الدرجة العالية من التغير ، غالباً ما نلاحظ في حياتنا نحن ، بسبب كون حادثة معينة قد ساهمت بنصيب كبير في نمط حياتنا حتى تلك اللحظة ، أن لا شيء قد بقي على حاله . ولكن المأساة تهتم بالتقديم الدرامي لنهاية ، نهاية من النوع الذي يخبرنا عنه سارتر في الصورة التي يقدمها عن ماتيو في لحظاته الاخيرة في دروب الحرية . عندما يقدم لنا الكاتب رجلاً يقول ، (هذه هي النهاية ، هذا هو مذاقها ، هذا مذاق الحياة بالنسبة اليها) ، يقدم لنا المواد الأساسية في المأساة . نحن لا نتطلب (العظمة) في البطل ، وان شعرنا (بتطهّر) رفضنا تلك الحقيقة (كما رأينا في الفصل الرابع) ؛ لكننا نطالب الشخص المأساوي أو الأشخاص أن يدركوا نقطة اللاعودة . ذهاب اندروماخي الى المنفى ، ذهاب أدولف في مسرحية سترندبرگ الى المصح ، وغيرهم كثيرون الى الموت ، ذهاب رامي القنابل ايفانز الى السجن ، و ستانلي ليكون في رعاية مونتي في مسرحية

ss

پنتر ، **حفلة المولد ـ** هؤلاء يدركون لحظة التبين التي لا يرجعون منها . سواء كان الموت أم لم يكن ، فانه صورة الموت كما يجب أن تبدو للانسان الواعي .

يرى جون گاسنر المأساة بالشكل الآتي : (الاستنارة وحدها قادرة على تحديد الخبرة الجمالية في المأساة ، وتستطيع فعلا ضمان اكتفاء جمالي كامل) ، (التطهر والمسرح الحديث) ، في : **نظرية الشعر عند أرسطو والادب الانگليزي ، مجموعة دراسات نقدية ،** تحرير ايلدر أولسن ، شيكاگو وتورنتو ، ١٩٦٥ ، ص ١١١) . ربما كان هنا بعض التساهل في استعمال (تحديد) و (جمالي) و (اكتفاء) وأعتقد أن گاسنر يتساهل كثيراً في ربط (الاستنارة) مع (التطهر) ومع (التوازن) . ولكن (الاستنارة) شديدة المناسبة في هذا الوصف للتأثير المأساوي . فهي الحد الادنى والاساسي من التأكيد في المأساة ـ تأكيد تزداد قيمته ، كما في المقتطف من هنري جيمز في الفصل الاول ، عندما يكون بلوغ التبين في غاية الايلام والاذلال .

ss

٧

الجوقة والوحَدات

لا يوجد من يصرّ اليوم على وجود الجوقة او الوحدات ، ولكن النظر في المأساة عبر العصور لا يسمح باهمالهما . في المسرح اليوناني يمكننا القول انهما في العادة (ولكن ليس في **يومينيديس**) يستلزم الواحد الآخر . فبعد خطاب تمهيدي ، كانت العادة ان تدخل الجوقة وتبقى حتى النهاية أو قريباً منها . وكان من شأن ذلك أن يقرر المكان ويوحي كذلك بحدود الزمان . وكل ما قاله أرسطو في الفصل الخامس من **كتاب الشعر** ان (المأساة تجتهد ان تبقى قدر المستطاع في حدود دورة واحدة للشمس أو قريباً من ذلك) . وقد رأينا سابقاً أن الجوقة ، تاريخياً ، كما يبدو ، كانت العنصر الأول في المأساة ، ثم جاء ممثل واحد ، ثم اثنان (عند آيسخيلوس) ثم ثلاثة (عند سوفوكليس) فشاركوا في التمثيل مع الجوقة ، ومن هذا التطور برز الشخص الرئيسي الحقيقي (وهو متميز ، دون شك ، عن الشخص المشار اليه) . عند ايسخيلوس ، كانت الجوقة مسؤولة

عن ما يقرب من نصف كلام المسرحية ، ولكن عند سوفوكليس و يوريبيديس كانت النسبة أقل بكثير . وعندما كان سينيكا في روما يكتب مسرحياته لتتلى أمام جماعة صغيرة ، أصبحت مقاطع الجوقة محض فواصل كلامية بين الفصول . وهكذا كان شأن ساكفيل و نورتون في مسرحية **كوربودك** وما تبعها من مسرحيات (نوادي المحامين) في انكلترا ، ولكن فلك كريفل في مسرحية المقاصير **مصطفى** استطاع ان يتخيل جوقة بالمعنى القديم . وعندما كان اصطلاح (الجوقة) يستعمل في المسرح العام في ذلك الزمان كان يلصق بممثل فرد لا اسم له ، يتحدث باسم المؤلف ، كما في **روميو وجولييت** و**هنري الخامس** ، أو ، بدرجة من الغموض ، يعبر عن تعليق عام ينتظر من الجمهور ان يساهموا فيه ، كما في مسرحية مارلو : **فاوستس** .

النظرة القديمة الى وظيفة الجوقة يحسن التعبير عنها هوارس في **فن الشعر** :

على الجوقة ان تساند الاخيار وتقدم الموعظة الحسنة ، ان تسيطر على سراع الغضب وتصون من يخشون فعل الشر ؛ ويجب ان تمدح الوليمة الباذخة ، وبركات العدالة ، والقوانين ، والسلام بأبوابه المشرعات . عليها ان تحفظ الاسرار وتبتهل

الى السماء كي يعود التوفيق الى البؤساء ويتخلى
عن ذوي الكبرياء .

(**هوراس عن فن الشعر** . تحرير :
أدوارد هنري بلاكني ، ١٩٢٨ ، ص ٤٩) .

هـذا من شأنـه ان يعبر عن الحكمـة التي يعرفهـا الجمهور ، اذا ما تذكر . وهذا ما يجعلها ، كما قيل كثيراً ، تقديماً جماعياً للجمهور وذكرياته ، مخاوفه وآماله . ولكن هذا لا يعني ان الجوقة دون مستوى الرؤيا المتميزة ، عندما يعبر الدرامي من خلال كلماتها عن تلك الاشياء التي يصعب تحملها ، أو يعطيها ادراكاً ، فوق ما يتمتع به أشخـاص المأساة أنفسهم ، عن المقبل من سير الاحداث . وهكذا في **آگاممنون** تقول لنا الجـوقة : (خـلاف ارادة المرء تـأتي الحكمة / نعمة الالهة مفروضة علينا / على العرش منيعة/ الترجمة الانگليزية : لوي ماكنيس ، طبعة معادة ١٩٣٧ ، ص ١٩) ، أو في **اوديپوس ملكاً** حيث تكون الجوقة متقدمة على الملك في رؤية الكارثة المقبلة . ولكن الجوقة مكونة من بشر ، مثل نساء كانتربري في **اغتيال في الكاتدرائية** ، يريدون العيش بهدوء :

لا أطلب سوى العيش ، بايمان نقي يحفظ
بالكلمة والفعل ذلك الناموس الذي يتخطى السماء ،

ss

أذ لم يصنع لجسد فانٍ ، لا يخبو ، لا ينام
الوهيته الحية لا تهرم ولا تموت .
(مسرحيات طيبة ، الترجمة الانگليزية
ي. ف. والتنگ ، هاموندزورث ، ١٩٤٧ ،
ص ٥٢)

لا نريد أي شيء يحدث .
سبع سنين عشنا بهدوء ،
افلحنا في تجنب الانظار ،
وعشنا حياة أو بعض حياة .
كان ثمة اضطهاد وترف ،
كان ثمة فقر وتهتك
كان ثمة شيء من ظلم
ومع ذلك بقينا نعيش ،
وعشنا حياة أو بعض حياة .

(اغتيال في الكاتدرائية
طبعة معادة ، ١٩٤٠ ، ص ١٨ ـ ١٩)

وهكذا يمكن القوّل أنهن يمثلن الجمهور ، الا ان الجمهور قد جاء لمشاهدة المأساة ، والجوقة تخشى ان مأساة ستقع أمام الجمهور وقتها . وعندما تقلصت الجوقة لتصبح متحدثاً فرداً من دون صفة متميزة ، غدت عموماً ، كما رأينا ، وسيلة لأسماع صوت الدرامي نفسه : وهذا جعل

SS

المأساة تقترب من اسلوب الملحمة ، التي أشار ارسطو انها تتميز بتناوب بين الشاعر يتحدث بصوته وبين اشخاص من الخيال يتحدثون بأصواتهم لهذا السبب ، كما اظن ، كانت أعظم المآسي في القرن السابع عشر ، في انگلترا كما في فرنسا ، قد هجرت الجوقة كما نعرفها : فلا شكسپير في أهم اعماله المأساوية ، ولا مجايلوه الانگليز ولا أتباعه ولا راسين ، في فيدر ومسرحياته الاخرى مما نعدها مأساوية صرفاً ، قد استخدم هذا النمط في التوصيل المباشر . انهم لم يكونوا راغبين في توفير الحس بالابعاد الذي يؤديه بالضرورة استخدام التعليق المقحم على الاصل .

ولكن الدراميين المعاصرين قد عادوا الى ذلك لماما . فلم يستطع ييتس مقاومة تلك الطريقة الاغريقية ، وهو الراغب في اعطاء آيرلند درامه ترقى الى المستوى الاغريقي : محاورة البحارة الافتتاحية في **المياه الظليلة** (١٩١١) مثل محاورة الموسيقيين في **دايردره** (١٩٠٧) تؤدي في جوهرها وظيفة الجوقة . ومسرحية أونيل ، **الحداد يليق بالكترا** ،.وهي تقوم على **الاوريستايا** كما رأينا ، فيها جوقة من أهل المدينة يأتون ليروا ويعلقوا في بلادة على بيت مانون ، وهو مكان الفعل الرئيس ، وعلى الاسرة التي يعنيها الفعل مباشرة . لقد مر بنا استخدام الجوقة عند اليوت في **اغتيال في الكاتدرائية** : وفي مسرحياته اللاحقة

قلل من ذلك بجعل بعض خطب الجوقة يقدمها بعض أشخاص المسرحية أنفسهم في اجتماع شمل الاسرة (١٩٣٩) ، وقلل ذلك اكثر في خطب الحرس ، عندما ينفردون في حفل الكوكتيل (١٩٥٠) ، حتى هجر ذلك نهائياً فيما بعد . هذا التطور عند اليوت يتماشى مع ما صرح به من رأي في محاضرته الشعر والدرامه (١٩٥١ ، واعيد طبعها ضمن عن الشعر والشعراء ، ١٩٥٧) اذ يقول ان من الافضل للجمهور الا يكون واعياً بأن ما يشاهد هو مأساة في شعر . ومبعث الصعوبة ان الجوقة ، ما لم يكن لديها القوة التي اعطتها لها الموسيقى وحركات الرقص في المأساة الاغريقية ، قد تصبح وعظا مباشراً من الدرامي (تقصي الفعل بشكل لا يجعلنا نميل الى الشعور بأننا منغمرين في الكارثة و (التبين) المصاحب) أو قد تصبح مجموعة عادية من المتحدثين ، كما في الحداد يليق بالكترا ، بحيث لا يسعنا اعتبارهم قادرين على مشاطرتنا ما لدينا من درجات الادراك .

في أغلب المآسي منذ عصر الانبعاث فصاعداً ، سواء كان فيها (جوقة) اسمية ، أو لم يكن ـ كما في روميو وجولييت أو ، فاوستس ـ فان الوظيفة الفعلية للجوقة القديمة لا يهتم بها الاشخاص الذين يحيطون بالشخص المأساوي . واحياناً يوجد معلق معين بين هؤلاء الاشخاص ـ هوراشيو

ربمـا . اينوبـاربوس حتمـا . في الدرامـه الانكَليـزيـة والفرنسية في القرن التاسع عشر كان ثمة (مسوٍّغ) يقدم صوت الحكمة أو العقل مما لم يلتفت اليه الاشخاص إبان المخاطر . ولكن ذلك عادة كان في مسرحيات لا يسعنا ان نعدها مأساوية : اما لأن نصيحة المسوٍّغ قد فعلت فعلها في الوقت المناسب ، أو لأن النهاية المحزنة ، كما في مسرحية پينيـرو : مسـز تـانكـري الثـانيـة (١٨٩٣) ، تجلب (التنفيس السعيد) للجميع . وغالباً ما نشعر ان جميع أولئك الاشخاص في المأساة الذين ينجون من الكارثة يمكن النظر اليهم بوصفهم مجموعة يمكن مقارنتها مع الحوقة القديمة .

لقد أشار برادلي أن التأكيـد الخاص على مـاكبث وزوجته جعل مأساتهما الخاصـة بهذا المعنى أقـرب من المـألوف الى النمـوذج القـديم (المـأسـاة الشكسپيـريـة ص ٣٨٩ ـ ٣٩٠) . في نهاية كل واحدة من مآسي شكسپير الكبرى هناك ما يشبه تأثير الجوقة ـ في هاملت ، حيث نجد هوراشيو و فورتنبـراس يعيشان لينطقا كلمات مناسبة ؛ في لير حيث الاسطر الاخيرة في نظر آلبني و كنت و إدگـار تعبر عن شعـورهم وشعـورنـا بـالأسى وعـدم التصديق ؛ في عطيل حيث يقوم لـودوڤيكو و كـاسيو بوظيفة مشابهة ولكنهما يواجهان بشخص إياگو الذي ما زال حياً (كما تواجه الجوقة في آگاممنون آيگيستوس

وكأنه تحت تهديد عودة اوريستس حسب) . كذلك في **منظر من الجسر** ، يستخدم آرثر ميلر محاميه آلفييري (مهاجر ايطالي الى الولايات المتحدة ، مثل الشخص الرئيس في المسرحية) ليعبر عن آخر كلمات الأسى . ويبدو ان الدرامي به حاجة غالباً الى هؤلاء الاشخاص ليعبر عن وجهة نظر أناس عاديين لكنهم مدركون ، بهم رعب وهلع ، كوسيط بين الشخص المأساوي وبين أنفسنا . ولكنهم لا يشكلون ضرورة في المأساة الحديثة . يستطيع كاتب المأساة أن يجعل ألم أشخاصه يعبر عن نفسه . في **بيت برناردا ألبا** جعل لوركا جميع أهل البيت نوعاً من الجوقة ، ولكن المأساة تبقى مأساتهم كذلك .

نشأت الوحدات ، كما رأينا ، من حضور الجوقة خلال المسرحية . ونجد سكاليگر و كاستلڤترو ، من كتّاب عصر الانبعاث ، يستنبطان من تعليق أرسطو على التحديد المعتاد للزمن ، ومن المألوف في المسرح الاغريقي أن مكاناً واحداً (أو ربمامدينة) يجب أن يستخدم خلال الفعل ، وان المدة يجب ان يحدّها يوم واحد أو وقت التمثيل . وكان في ذلك تأثيرقوي على الكتابة في عصر الأنبعاث . ولكن شكسبير في اية واحدة من مآسيه لم يقبل هذا المطلب بصورة كاملة (ولو انه في **هاملت** حافظ على مكان واحد تقريباً ، وفي **عطيل** ، ما عدا الفصل الأول ، حافظ على مكان واحد وعلى

زمان محدد بشكل غامض) ، ولكنه في الكوميديا حافظ على لك في حالات عدة (**ضاع جهد الحب ، كوميديا الأخطاء ، العاصفة**) بخصوص الزمان والمكان معاً ، وحافظ على مكان واحد من **نساء وندزور المرحات** . لا أحد يطالب بذلك في الوقت الحاضر ، لكن بعض الكتاب وجدوا فيها فائدة عملية ـ وبخاصة إبسن ، و سترندبرگ في حالات غير قليلة ، و چيخوف بخصوص المكان دون الزمان ، والكثير من مخرجي الأفلام في أيامنا هذه . يقول اليوت عن الوحدات :

> قوانين (وليس قواعد) وحدة المكان والزمان تبقى سارية بمعنى ان المسرحية التي تراعيها على قدر ما تسمح به مادتها تكون بهذا المجال والمرتبة أعلى من المسرحيات التي تراعيها بشكل أقل . انني اعتقد أننا في كل مسرحية لا تراعي تلك القوانين نتقبل ذلك التجاوز لأننا نحسب أننا نكسب شيئاً لا يتيسّر لنا عند مراعاة القانون .

(**وظيفة الشعر ووظيفة النقد**
طبعة معادة ، ١٩٣٧ ، ص ٤٥)

تظهر طريقة فعل الوحدات بشكل مفرط في مسرحية سارتر ، **جلسة مغلقة** (١٩٤٤) كما تظهر في شكل عابر

ss

في رواية روجر ڤايّان سمكة شابة :

من المدهش ان نراقب ، ضمن الحدود الضيقة لخزان سمك (يمكن مقارنته بحلبة ملاكمة أو إطار مأساة تراعي الوحدات الثلاث) تجربة القوة التي تبدو لحظة بعد لحظة بأفعال جلية وحركات ذات وضوح باهر ، وسط عنف يثير الصور الحية للتعبير عن الذات بشكل عجيب الدقة والاناقة .

(الترجمة الانكليزية : پيتر وايلز ،
١٩٦٥ ، ص٧٢)

وعند مراعاة الوحدات الثلاث هذه ، نشعر بسهولة اكثر ان الاشخاص الذين تقدمهم الدرامه لا يستطيعون الابتعاد عن بعضهم : عليهم ان يصطرعوا (وأحياناً يموتون) ، وليس ثمة مجال لشيء غير الاناقة ، او الاقتصاد في الاقل ، لا مجال للتبسط .

لذلك لم يكن غريباً ان تتعلق المأساة الحديثة بوحدات عصر الانبعاث ، رغم اننا لم نعد ننظر اليها بوصفها (قواعد) . والاغريق ، الذين اضطروا اليها عموماً بسبب حضور الجوقة المستمر تقريباً ، تيسرت لهم وسيلة جاهزة لتركيز الانتباه ، لحملنا على الشعور باقتراب حدوث الكارثة ، وبوخزة (التبيّن) . لذلك حافظ عليها ابسن

مؤخراً و سترندبرگ غالباً ، تاركين الماضي الطويل يظهر نفسه من خلال العرض . مسرحيات القرن العشرين التي تقترب كثيراً من المأساة (مثل مسرحية بيكت : **في انتظار گودو** ، پنتر : القيَّم ، ماك گراث : **احداث عند حراسة مدفع بوفورس**) تعين الحد الادنى من الزمان والمكان عادة ، رغم انها لا تحدد الفعل بيوم واحد بالضرورة . ونحن نحس بالتبيّن بحدة اكثر اذا كان واضحاً انه يكمن للاشخاص منذ اللحظة التي نراهم فيها أول مرة .

SS

٨

حس المبالغـــة

هنا ، أخيراً ، نتناول ناحية في المأساة تثير ردود فعل متناقضة ، مما يجعل بعضهم يعتقد أن الكوميديا نمط أكثر نضوجاً ، وأحسب ان لدينا جميع الاسباب في الواقع لنجد في الكوميديا طريق خلاص ، كنوع أدبي يقصي الالم الاخير والانجاز الاخير عند الانسان كذلك . ولكن الخلاف يمكن فهمه . البطل الاسطوري يثير جعجعة . في الفصل الأول ، المقتطف من مملكة الشبق يقود الى ضرر : فهناك المأساة (تنطلق) على المسرح ، رغم اننا يجب أن نتذكر ان تلك مسـرحيـة رديئـة . يقتـرح ستـوپـارد في **روزنكـرانتـز وگلدنسترن في عداد الاموات** بأننا يجب أن نضع هاملت في موضعه ، ونوجه تعاطفنا الى المرافقَين اللذين كان عليهما ان يقوداه الى الموت فاكتشفا ان موتهما سيسبق موته فيكون تشييعهما أقل فخامة . ولكن مصيرهما كان مأساويا كذلك ، لأنهما وصلا الى ادراك ما كان يجري لهما .

لقد تكرر القول اننا اليوم لا ثقة لنا بالانسان بما يكفي لنراه شخصاً مأساوياً . مالرو ، وهو يتحدث على لسان الصيني الشاب الذي يزور أوروپا في اغراء الغرب يقول للانسان الغربي :

بالنسبة اليك ، كانت الحقيقة المطلقة أولاً الاله ، ثم الانسان ؛ ولكن الانسان قد مات ، في أعقاب الاله ، وأنت تبحث في ألم عن شيء تودع لديه تركته الغريبة .

(الترجمة الانگليزية : روبرت هولاندر ، نيويورك ، ١٩٦١ ، ص ٩٧ - ٨)

هذه هي النظرة المألوفة في كتابة المأساة اليوم . واذا جعلنا الناطق باسمنا ، البطل المأساوي ، يتحدث بفخامة فإن ذلك يتحدى حدود عقيدتنا : جميع الناس اليوم عاديون ، ولكن هذه ليست فكرة جديدة . فقد أشار هوراس في فن الشعر ان الابطال المأساويين يجب ان يقربوا الينا عن طريق عادية لغتهم أحياناً :

ولكن أحياناً حتى الكوميديا ترفع صوتها ، فنرى شخصاً يرغي ويزبد ، وغالباً في المأساة نجد شخصاً أو آخر يعبر عن أساه بلغة النثر ، وعندما يكون فقيراً منفياً ، يقذف بعلب الالوان والكلمات التي تقاس

بالذراع طولاً ، على أمل أن يصل الى قلب المشاهد بحكايته الحزينة .

(الترجمة الانكليزية : بلاكني ، ص ٤٤ ـ ٤٥)

وهكذا يتكلم هاملت بشكل عادي مع روزنكرانتز و گلدنسترن ، وأحياناً مع هوراشيو ، فيجعلنا بذلك نشعر أنه واحد منا تماماً . ونجد الكتاب في السنين الاخيرة عموماً قد هجروا الشعر الى النثر ، وجعلوا أشخاصهم المركزيين (الذين ، كما رأينا ، يتردّدون بوصفهم (مأساويين) قريبين منا قدر ما يسمح المسرح ، في كلامهم وفي مرتبتهم . وينص السؤال دائماً : (هل نجازف بادّعاء الصفة المأساوية لأحد ؟) .

ولكن الروائيين لم يكونوا بمثل هذا التواضع . هاردي يلمّح بصدى اغريقي في تس ، وبصدى من سِفر أيوب في جود الغامض ، كونراد و ميلڤيل (الاخير بشيء من الحرج أحياناً ، كما يظهر في الصيغة شبه الهازلة في موبي دك ، وبالمساعدة التي قدمها له نمط الرواية القصيرة المركّز في بيلي بد) يتركان المرء يشعر ان اشخاصهما المركزيين يتصفون بمأساوية لا تقل عما لدى أي شخص في الادب يمكن ان نتخيله . يقول مري كريگر

في الرؤيا المأساوية (طبعة معادة ، شيكاگو ، ١٩٦٦) ان المأساة الحقيقية في أيامنا يمكن ان نجدها في الرواية حسب ، لأن نمطية الدرامه تكبت إحساسنا الكامل بالكارثة ، كما أشار - وهذا موضع شك - ان (لا نمطية) الرواية تعطينا احساساً صحيحاً بالانسان في مواجهة كاملة مع الكون . وقد لا نقتنع بهذا القول ، لأن الرواية المأساوية في أوضح أشكالها (كما في **نوسترومو** ، **تحت البركان** ، مثلاً) قد بينت تركيباً نمطياً يمكن مقارنته مع تركيب أي درامه حتماً . ولكن المرء قد يستشف ما يريد قوله : المفهوم الحديث لما هو (مأساوي) يتضمن ابتعاداً متزايداً عن الرغبة الطاغية للكتابة بفخامة مأساوية . وهذا مما يظهر بعض الشيء منذ أيام **هاملت** .

قد ترك هذا الاتجاه أثره حتى على التقويم النقدي لدرامات الماضي . ويلبر ساندرز ، الذي لا يكنّ اهتماماً خاصاً نحو مارلو ، يعترض على وجود (مسحة صناعية) في :

يا عين الطبيعة الجميلة ، انهضي ، انهضي ثانية ،
واصنعي نهاراً أبدياً ، وإلّا فلتكن هذه الساعة بمقام
سنة ، شهر ، اسبوع ، يوم طبيعي . . .

(فاوستس ، ١٩ ، ١٣٨ - ١٤٠)

فيقول : (لنضع السؤال في أوضح صورة ممكنة : هل بنا حاجة لتكرار « انهضي » ؟ وهل من بأس في حذف « شهر » أو « اسبوع » ؟) (**الدرامي والفكرة الجاهزة ،** ص ٢٤٠) . ثم يذهب الى القول ان (النغمات غير المعدّلة) في كلام فاوستس هي (غاية في العنف والاضطراب) : و (يبدو ان الشاعر ينسجم مع نفسه عند بلوغ حالة تشبه الهذيان) . هذا ما يحدث لانسان من القرن العشرين نشأ في كمبردج البريطانية ، عندما يرغم نفسه على تأمل البلاغة المنسرحة والوقوف عند الألم الذي عرفه الاليزابيثيون . وفي الصفحة السابقة يقول ساندرز ان اقتطاف فاوستس من أوفيد (آه رويداً ، رويداً ، يا خيول الليل !) قد يفسر على أنه (تدخل عارض من مارلو متفيهق عندما يجب ان تتوجه الانظار نحو فاوستس) . ولكن هذا اخفاق في رؤية المفارقة المدمرة التي يجب ان ترى في اضطجاع البطل مع هيلين وكأنه أقرب ما يكون الى الرؤيا البهيجة التي قدر له ان يبلغ : وحاجة اوفيد الى ليل حب أطول يناسب تماماً اقتطاف فاوستس لأنه يتشوق الى نهار أكثر امتداداً . ومع ذلك بوسعنا ان نفهم لماذا احجم الناقد عن التعاطف . هل يتوجب على أي درامي ان يجعل الشخصية شديدة الوضوح في ما يقول ؟ ان له الحق في فعل ذلك ، ولكنه يحرج الكثير من الناس اليوم إن هو فعل . ولا

غـرابـة ان الـدراميين اليـوم يحجمـون عن المـواجهـة الصريحـة ، والاعلان الصـارخ ، والادعاء الكبيـر : وهم يظهرون مواربة أكثر في الاقتراب من المأساوي .

الصعود على مسرح ـ والقيام بتقبيل ، أو خيانة ، أو قتل ، أو موت ـ هو من بعض الوجوه اعتداء علينا . في مسرحيات السنـوات الاخيرة التي اختـرت منها مـا يصور استمرار الاثر المأساوي (مسـرحيات هـارولد پنتـر ، توم ستوپارد ، جون ماك كراث ـ وثمة بالطبع غيرها كثير مما يمكن ذكـره) ثمة امتنـاع مقصود عن الفعـل الحـاسم . الشخصيات تتردد وتجادل ، ولكنها لا تفعل الكثير . تلك طريقتنا ، في العالم الذي نعيش فيه ، حيث يجري علينا الكثير ، وكل ما نستطيع فعله يأتي في كلام لا شك أنه غير مجد . عندما يحدث العنف ، كما في حفـلة المـولد ؛ وفي مسرحية أدوارد بوند ، مُنقَذ (١٩٦٥) ، فانه يبدو اعتباطيا دون هـدف . لذلـك نحن في العادة ، الا عنـد انتعاش المسرح القديم ، لا نرحب بمسرح (تنطلق عليه) المأساة . وكـانت مسرحيـة پيتر شـافر اصـطياد الشمس الملكي (١٩٦٤) استثناءً مثيراً ، وضع بعض الجمهور في ضيق . وحتى في العهد الاليزابيثي كان ثمة حس المبالغة على ما يبدو عندما تكون المأساة ناتئة زيادة عن المعقول ورتيبة . ومن هنا كانت الكتابة خليطة الاسلوب عند شكسپير ، وتبعه

في ذلك ويبستر و تورنير و مدلتن . فقد كان أولئك الدراميون يشعرون كما نشعر ـ بأنه ، قدر ما تسمح به طبيعة مسرح العصر (ولا يوجد مسرح في أي عصر يسمح بذلك كلياً) يجب على الرجال والنساء على المسرح ان يتصرفوا ويتكلموا كما نفعل ، ويقاسوا بطريقة لا تختلف كثيراً عن طريقتنا ، وان يجربوا نوع التبين الذي نجرب من وقت لآخر ونتوقع ، في شكله النهائي ، لحظة المـوت . في كتاب جـورج ستـاينـر ، **مـوت المـأسـاة** (١٩٦١) ، تشيـر الصفحات الختامية الى ان المأساة ماتت لتولد من جديد ـ مثلاً ، في الصرخة الصامتة التي تطلقها (الام شجاعة) في مسرحية بريخت . هذه هي المأساة التي أمامنا اليوم ، كما يرينا ينتر كذلك في شخص ديڤيز المفرط الثرثرة عندما يبلغ صمته الاخير في **القيّم** (١٩٦٠) .

لدينا اليوم مأساة لجمهور القـلة ، ليس لمدينة أثينا برمتها ، وليس لمجتمع كبير كما كانت الحال في انكلترا في أوائل القرن السابع عشر أو في فرنسا بعد ذلك بقليل . فمنذ القرن التاسـع عشر ، يوم قام كلايست و بوخنر بتمهيد الطريق أمام ابسن و سترندبرگ والتابعين ، يوم أبان چيخوف في مسرح الفن بموسكو كيف يمكن للمأساة أن تكون في المنطوى مما يحسب كوميديا ، أصبح لدينا مأساة توجد لتلك القلة التي تقف بمعزل عن العالم المخدور ،

SS

الذين لا يرفعون لواء الاستسلام بل يستجيبون للدراميين والروائيين الذين يذكروننا بالشيء الذي سوف نعرفه في النهاية ، التبيّن الاخير ، فهم يتصرفون بهدوء ، تاركين النهاية تصل في واحدة من فترات الصمت لدى **پنتر** ، في النظرة اليائسة التي يلقيها **كونراد** صوب المستقبل في **نوسترومو** ، في موت القنصل الذي يبدو عرضياً لكنه يجيء في حينه في **تحت البركان** ، في وقت التهديف الابكم عند رامي القنابل **ايڤانز** في **أحداث عند حراسة مدفع بوفورس** . في حالات كهذه ليس ثمة حس بالمبالغة . فنحن لا نقوى على الاتيان بصوت أخير في هذا الوقت الذي تصطفق فيه حولنا أصوات خواء . ولكن من المؤكد ان لم يكن ثمة حس أكثر مما نحسه اليوم بالنهاية المأساوية .

ss

هوامش المترجم

[٢]

(١) العربيدية : تمثيلية تتميز بالعربدة والقصف احتفالا بالاله دايونيسوس ، اله الخصب في الاسطورة الاغريقية .

(٢) الهارليكانية : تمثيلية فيها (هارلكان) وهو ممثل لا ينطق ، يفترض الا يراه المهرج ، في مسرحيات الايماء الانكليزية ، أصله (آرلچينو) شخصية في الكوميديا الايطالية ، يمزج بين البراءة والحذلقة ، دائم الوقوع في مشاكل الحب ، تسهل مصالحته .

(٣) الايمائية : تمثيلية بالايماء دون الكلام ، أصلها روماني ، وفي انكلترا دخل فيها الرقص والغناء .

(٤) اليگوري : صفة واسم الحكاية الرمزية في الرواية والمسرحية .

(٥) جانسنيه : رأي لاهوتي كاثوليكي يؤكد على الزهد .

ss

مراجع مختارة

SELECT BIBLIOGRPHY

A very great number of tragedies and their authors have been briefly commented on in ALLARDYCE NICOLL'S *World Drama* (1949), an indispensable reading-guide and reference book.

GREEK AND ROMAN TRAGEDY AND CRITICISM

The standard translation of ARISTOTLE'S *The Poetics* is still that by Ingram Bywater (Oxford, 1909). S. H. BUTCHER'S *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (1894) includes a translation and provides a searching and stimulating discussion of Aristotle's views. The introduction, commentary and appendices to D. W. Lucas's edition (Oxford, 1968) are of major importance. H. D. F. KITTO'S *Greek Tragedy: A Literary Study* (1939) gives an authoritative account of the plays, and his *Form and Meaning in Drama* (1956) discusses the Oresteia *along with three plays of* Sophocles and *Hamlet.* HUMPHRY HOUSE'S *Aristotle's Poetics* (1956) is a posthumous publication of lectures addressed to students of English at Oxford.

F. L. LUCAS'S *Tragedy in relation to Aristotle's Poetics* (1928) considers Aristotle's ideas with wide reference to later drama. JOHN JONES'S *On Aristotle and Greek tragedy* (1962) relates Aristotle to the three Greek tragic writers. WILLIAM CHASE GREENE'S *Moira: Fate, Good, and Evil in Greek Thought* (Cambridge, Massachusetts 1944) devotes four of its eleven chapters to tragedy, and deals with a matter of major concern in any discussion of the Kind. ELDER OLSON'S *Aristotle's Poetics and English Lieterature* (Chicago and Toronto, 1965) is an anthology of critical essays, mainly American and twentieth-century, on the interpretation of Aristotle.

The translation of HORACE'S *Ars Poetica* used in this book is that of Edward Henry Blakeney (1928), which includes the Latin text.

On Seneca, the most informative account is F. L. LUCAS'S *Seneca and Elizabethan Tragedy* (1922). T. S. ELIOT wrote an introduction to the Tudor Translations edition of Seneca's plays (1927, reprinted in *Selected Essays*, 1932); his famous essay 'Shakespeare and the Stoicism of Seneca' (written from a standpoint rather unsympathetic with both Seneca and Shakespeare, but none the less important) was also included in *Selected Essays*. *Roman Drama*, edited by T. A. DOREY and DONALD R. DUDLEY (1965), includes essays by Gareth Lloyd-Evans on 'Shakespeare, 'Seneca and Corneille'.

TRAGEDY FROM THE RENAISSANCE ONWARDS

J. M. R. MARGESON'S *The Origins of Elizabethan Tragedy* (Oxford, 1967) traces the emergence of tragedy from medieval and early sixteenth-century drama. Works on Shakespearian tragedy have of course, been legion. A. C. BRADLEY'S *Shakespearean Tragedy* (1904) is of the first importance for its sense of the tragic idea and offers many new and profound insights

into the four major tragedies. G. WILSON KNIGHT'S *The Wheel of Fire* (1930) and *The Imperial Theme* (1931) are largely devoted to Shakespeare's tragedies, and have been rightly among the most influential books in this field, at their most happy when the critic's concern was with the nature of Shakespeare's language and its effect. HARLEY GRANVILLE-BARKER'S *Prefaces to Shakespeare* (1927-54) included comment on *Hamlet, Othello, Lear, Coriolanus* and *Antony and Cleopatra,* from the point of view of a man of the theater, thus complementing the work of Bradley and Knight. L. C. KNIGHTS manifested a rebellion against Bradley in the title of his *How Many Children had Lady Macbeth?* (Cabridge, 1933; reprinted in *Explorations,* 1946) and in his later writings (notably *Some Shakespearean Themes,* 1957, and *Further Explorations 1965) has explored the perennial element in Shakespeare's thought. Studies of particular plays have come from ROBERT B. HEILMAN – This Great Stage* (Baton Rouge, 1948) on *Lear* and *Magic in the Web* (Lexington, 1956) on *Othello.* L. L. SCHUCKING'S *Character Problems in Shakespeare's Plays* (translated 1922), E. E. STOLL'S *Art and Artifice in Shakespeare* (1933), J. I. M. STEWART'S *Character and Motive in Shakespeare* (1949) have important references to the tragedies – Schucking's stress being on the relation of Shakespeare's work to Elizabethan dramatic practice, Stoll's on the conventional and basically theatrical quality that he found in the plays, Stewart's on the way that modern psychology helps us in a Bradleyan approach to characterization ERNEST JONES'S *Hamlet and Oedipus* (1949) is the major Freudian study of a Shakespearian tragedy. WILLIAM ROSEN in *Shakespeare and the Craft of Tragedy* (Cambridge, Massachusetts, 1960) returns to Bradley, with considerable profit, in his emphasis on the structure of the plays. NICHOLAS BROOKE'S

ss

Shakespeare's Early Tragedies (1968) and JOHN HOLLOWAY'S, *The Story of the Night: Studies in Shakespeare's Major Tragedies* (1961) also make important contributions to our understanding of Shakespeare's work in the tragic Kind.

Anthologies of critical writings on Shakespeare's tragedies have been edited by ALFRED HARBAGE, *Shakespeare: The Tragedies: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, 1964), by C. LEECH, *Shakespeare: The Tragedies: A Collection of Critical Essays* (Chicago and Toronto, 1965), and by LAURENCE LERNER *Shakespeare's Tragedies: A Selection of Modern Criticism* (Harmondsworth, 1963).

It is impossible to list here more than a very few of the books on Shakespeare's contemporaries who wrote tragedies. Chiefly notable are: HARRY LEVIN'S *The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe* (1954) and J. B. STEANE'S *Marlowe: A Critical Study* (Cambridge, 1964); RUPERT BROOKE'S *John Webster and the Elizabethan Drama* (1917) and GUNNARBOKLUND'S *The Sources of the White Devil* (Uppsala, Copenhagen, and Cambridge, Massachusetts, 1957), and *The Duchess of Malfi: Sources, Themes, Characters* (Cambridge, Masachusetts, 1962); MILLAR MACLURE'S *George Chapman: A Critical Study* (Toronto, 1966); ROBERT DAVRIL'S *Le Drame de John Ford* (Paris, 1954).

Some of the best writing on the tragedies of this time has appeared in the introductions to the New Arden and Revels editions of plays by Shakespeare and his contemporaries.

On the tragedy in general of the Elizabethan-Jacobean years, the following are of special importance: MURIEL BRADBROOK'S *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge, 1935) and ROBERT ORNSTEIN'S *The Moral Vision of Jacobean Tragedy* (Madison, 1960).

Recent books on Racine include ODETTE DE MOURGUES', *Racine or The Triumph of Relevance* (Cambridge, 1967) and J. C. LAPP'S *Aspects of Racinian Tragedy* (Toronto, 1956).

A standard work on German tragedy is BENNO VON WIESE'S *Die Deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel* (Hamburg, 1948). On Ibsen, the books of MURIEL BRADBROOK, *Ibsen the Norwegian* (1946), and B. W. DOWNS, *Ibsen: The Intellectual Background* (Cambridge, 1946), are particularly to be recommended.

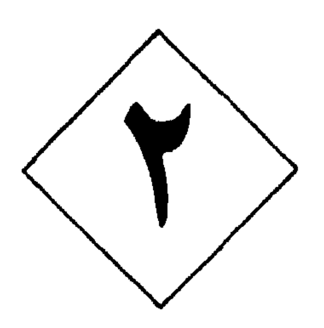
TRAGEDY IN GENERAL

The following collections include extracts from both philosophers and literary critics: LAURENCE MICHEL and RICHARD B. SEWALL (edd.), *Tragedy: Modern Essays in criticism* (Englewood Cliffs, 1963); ROBERT W. CORRIGAN (ed.), *Tragedy: Vision and Form* (San Francisco, 1965); NATHAN A. SCOTT, JR. (ed.), *The Tragic Vision and the Christian Faith* (New York, 1957). NIETZSCHE'S *The Birth of Tragedy* can be found conveniently in *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals*, translated by Francis Golffing (New York, 1956), KIERKEGAARD'S *Fear and Trembling* in *Fear and Trembling and The Sickness unto Death*, translated by Walter Lowrie (New York 1954). A. C. BRADLEY's 'Hegel's Theory of Tragedy' (*Oxford Lectures on Poetry*, 1909) is a standard exposition of its subject. MURRAY KRIEGER in *The Tragic Vision* (Chicago and Toronto, 1960), taking his starting-point in Kierkegaard and Nietzsche, argues for a 'formless' tragedy (appropriate, he thinks, to the contemporary situation) which he finds in the novel rather than the drama.

GEORGE STEINER'S *The Death of Tragedy* (1961), T. R. HENN'S *The Harvest of Tragedy* (1956),

which deals, after introductory chapters on the nature of the Kind, with tragic and near-tragic writers from Brieux to Lorca, D. D. RAPHAEL'S, *The Paradox of Tragedy* (1960), and OSCAR MANDEL'S *A Definition of Tragedy* (New York, 1961) are books on tragedy as a whole that should not be neglected. RICHARD B. SEWALL'S *The Vision of Tragedy* (New Haven, 1959) is a particularly shrewd and blanced sutdy. JEAN JACQUOT'S volume, *Le Théâtre tragique* (Paris, 1962), includes papers given at conferences in France by scholars of international reputation and deals with tragic writing from the ancients to the present day. *Modern Drama: Essays in Criticism,* edited by TRAVIS BOGARD and WILLIAM I. OLIVER (New York, 1965), has a number of essays on tragic or near-tragic writings from Ibsen to Arthur Miller.

ss



الـرومـانسيـة

بقلـم

ليليـان ر. فـرْست

ROMANTICISM

by Lillian R. Furst

SS

١

التعريفات والإستعمال

الإستعمال الرومانسي اللاحق :

(من يحاول تعريف الرومانسية[١] يدخل في مهمة خطرة راح ضحيتها كثيرون) . هذا التحذير الذي جاء في وقته صدر عن ي. ب بوركّوم في مقالة عن الرومانسية في مجلة كينيون عام ١٩٤١ ، ولكنه لم يمنع النقاد عن مساعيهم التي لا تنقطع للوصول الى نوع من التعريف لهذا المصطلح . لذلك فإن التعريفات جمة ، قد تصل في عددها عدد الذين كتبوا عن هذا الموضوع . وتغدو صعوبة المقترب نحو الرومانسية لا في اختيار **واحد** من التعريفات قدر ما هي في اختيار طريق خلال متاهة التعريفات التي سبق تقديمها . وليس غرض هذه الدراسة اضافة تعريف آخر الى قائمة التعريفات على امل أن يكون هو التعريف الصحيح ؛ بل غرضها البحث في أصول ومظاهر الحركة الادبية التي عرفت

في بواكير القرن التاسع عشر باسم الرومانسية على أمل الوصول الى صورة أوضح عن نوع الكتابة التي يطلق عليها هذا المصطلح .

ان التنوع المحيّر في التعريفات والمعاني والشعور بعدم الرضا بها كانت مبعث شكوى منذ زمان طويل . ففي عام **١٩٢٣** مثلاً ، كتب گريرسن يقول إن الرومانسي ، مثل الكلاسي [٢] ، مصطلح ، يبدو أن أية محاولة لتعريفه لا تفلح تماماً في أقناع الذات أو الآخرين ، (**مهاد الأدب الانگليزي** ، ص ٢٥٦) . وبعد ذلك بسنة ، نجد لفجوي اكثر توكيداً بكثير (كلمة « رومانسي » صارت تعني اشياء من الكثرة بحيث عادت الكلمة ذاتها لا تعني شيئاً . ولم تعد تقوم بوظيفة الاشارة اللفظيّة) (لفجوي ، (حول التمييز بين الرومانسيات) **شعراء الرومانسية الإنگليز** ص ٦) . رأي لفجوي يمثل له بشكل طريف جاك بارزون في (نماذج من الإستعمال الحديث) في الفصل العاشر من **كلاسي، رومانسي وحديث**، حيث يسرد أمثلة تستعمل فيها الكلمة مرادفاً للصفات الآتية : جذاب ، غير اناني ، فياض بالمرح ، مبهرج ، غير واقعي ، واقعي ، لا عقلاني ، مادي ، هباء ، بطولي ، غامض وممتلىء بالروح ، جدير بالملاحظة ، محافظ ، ثوري ، طنان ، فتان ، شمالي ، لا نمطي ، نمطي ، عاطفي ، خيالي ، أبله . ولا

عجب ان المصطلح قد حكم عليه بأنه لا يعدو عن كونه (علامة تقريبية) و (بديلا مفيدا) (ماريو پراتس ، **اللوعة الرومانسية** ، ص ٢١) لا يمكن الاستغناء عنه ، لكن لا أمل لنا أبداً ان نحدده بمعنى دقيق .

هذه النظرة المثبطة يزيدها رسوخا تشكيلة متنافرة من التعريفات التي اطلقت خلال المئة والخمسين سنة الأخيرة . لقد قدم ي. برنباوم مقطعاً عرضياً من ذلك في **دليل الحركة الرومانسية** (ص ٣٠١ ـ ٢) مما يحسن تقديمه هنا لأنه يبين المدى غير المألوف للمعاني التي نسبت الى هذا المصطلح :

* الرومانسية مرض ، الكلاسية صحة .ـ گوته .
* حركة تكرّم ما رفضته الكلاسية . الكلاسية هي انتظام العقل ـ كمال في اعتدال ، الرومانسية هي اضطراب الخيال ، ـ هياج الشطط . موجة عمياء من الغرور الأدبي ،ـ برونتيير .
* الفن الكلاسي يصور المحدود ، الفن الرومانسي يوحي كذلك باللامحدود .ـ هاينه .
* توهم رؤ ية اللامحدود خلال مسار الطبيعة ذاتها ، بدل ان يكون في معزل عن ذلك المسار .ـ مور .
* رغبة لإيجاد اللامحدود خلال المحدود ، للتوفيق بين الحقيقي وغير الحقيقي ، التعبير في الفن عما يدعوه

ss

اللاهوت حماساً لوحدة الوجود ـ. فيرچايلد .

* العودة الى الطبيعة . روسو .

* عموما يكون الشيء رومانسيا عندما يكون (بعبارة ارسطو) عجيباً أكثر من كونه محتملاً ، او بعبارة اخرى عندما يخالف المألوف في سياق السبب والنتيجة حبا بالمغامرة . الحركة جميعاً تمتلىء بمدح الجهل ، وباولئك الذين ما زالوا ينعمون بمزاياها التي لا يمكن تقديرها ،ـ المتوحش ، الريفي ، وقبلهم جميعاً الطفل ـ بابيت .

* النقيض ، ليس من الكلاسية ، بل من الواقعية ،ـ انسحاب من الخبرة الخارجية للتركيز على الداخلية .ـ آبركرومبي .

* تحررية في الأدب . خلط الغريب بالمأساوي او الرفيع (مما تحرمه الكلاسية) ، حقيقة الحياة كاملة .ـ ڤكتور هوكَو .

* إيقاظ حياة وفكر القرون الوسطى .ـ هاينه

* الوَلَه بالمنقرض .ـ جفري سكوت .

*المزاج الكلاسي يدرس الماضي ، والرومانسي يهمله ـ. شيلنگ .

* جهد للهروب من الواقع .ـ ووترهاوس .

*سوداوية عاطفية .ـ فيلپس .

* تشوّف مبهم .ـ فيلپس .

* ذاتية ، محبة الفتان ، وروح معارضة [ضد كل ما سبقها

مباشرة] ـ فيلپس .

* الرومانسية ، في كل وقت ، هي فن اليوم ، الكلاسية ، هي فن اليوم السابق .ـ ستندال .
* عاطفة اكثر منها عقل ؛ القلب في مواجهـة الرأس .ـ جورج ساند .
* تحرير مستويات من العقل ادنى في الوعي ، حلم مسكر . الكلاسية سيطرة بالعقل الواعي .ـ لوكاس .
* خيال في تناقضه مع العقل وادراك الحقيقة .ـ نيلسون .
* تطور يفوق المألوف لحساسية الخيال .ـ هيرفورد .
* بروز مكثَّف للحياة العاطفية ، تستثيرها او توجهها ممارسة الرؤيا الخيـالية ، وهي بـدورها تحـرك او توجـه تلك الممارسة . ـ كازميان .
* انبعاث العجب .ـ واتس ـ دنتن .
* اضافة الغرابة الى الجمال ـ پَيتر
* الطريقة السحرية في الكتابة ـ كير .
* الروح أكثر أهمية من الشكل ـ گريرسن .
* في الأعمال الكلاسية يجري التعبير عن الفكرة مباشرة وبما يمكن من دقة في اتخاذ الشكل ، وفي الرومانسية تترك الفكرة لقدرة القـارىء على الكشف يساعـده في ذلك الأيحاء والرمز .ـ سانتسبري .

وثمة تعريفات جديدة في تعقيد متزايد يمكن أن تضاف

كل سنة : ففي سلسلة من الأحاديث عن أصول الرومانسية لخص إيشعيا برلين مؤخراً جوهر الرومانسية فقال إنه (طغيان الفن على الحياة) بينما يراه ويليك مكوناً من نظرة معينة الى الخيال ، وموقف معين من الطبيعة ، واستعمال معين للرموز .

لقد بلغ الاضطراب درجة دعت الى قيام نوع ثانوي من الرومانسية انسلخ عنها وراح يعيد النظر في التعريفات القائمة بقصد تصنيفها قدر المستطاع : فهذه تفرق أساسا بين (الرومانسي) و (الكلاسي) وهذه تقابل بين (الرومانسي) و (الواقعي) ، وتلك تفرق بين الرومانسية (الجوهرية) و (التاريخية) وهذه صاغها أتباع الرومانسية ، وتلك صاغها مناهضوها . . . . الخ .

ومن الناحية العملية ثبت أن من الأكثر فائدة ملاحظة الفرق بين تلك التعريفات ذات الطبيعة الجامعة ، وبين سواها ، على النقيض منها ، مما يميل الى الطبيعة المانعة . فالنوع الاول يتمثل في قائمة برنباوم بعبارات كَوته و ستندال و بابيت و هاينه و فيرچايلد ، او بالمقترب الوصفي المحايد الصرف الذي تمثله جملة ثورلبي : (تطلق صفة « رومانسي» على أساليب فنية واعمال شتى ، بعضها كتابات فلسفية ، وأحياناً تطلق على تصرفات وملابس مما ظهر في اوروپا بين حدود ١٧٧٠ و ١٨٣٠) (الحركة

الرومانسية ، ص ١) . هذه التعريفات الشاملة هي في الواقع اوسع من ان تشكل قاعدة لعمل تطبيقي . فعند استعمالها بهذا الشكل يصبح في كلمة (رومانسي) من المعنى قلة أو كثرة قدر ما في كلمة (محافظ) في السياسة ، ويمكن التوسع فيها اعتباطا وهوى بحيث تغدو كلمة لا قيمة لها في النقد الادبي . وعلى الطرف الآخر ، تكون التعريفات المانعة ، مما لدى جفري سكوت و پِيتر و فيلپس ، متميزة بالتحديد دون شك ، ولكنها من الضيق بحيث انها لدى التطبيق تدخل الناقد حتماً في مناقشات مستمرة مضنية عن كون الشاعر س أو الروائي ص رومانسياً بالمعنى الدقيق أم لا . وثمة اعتراض أكثر خطورة على هذا النوع من التعريف ، أشار اليه بابيت :

> ومما يزيد في خطأ التعريف اعطاء المرتبة الأولى لما هو في الواقع ثانوي من بين مجموعة من الحقائق مترابطة بشكل او آخر ـ مثل ذلك التوكيد على العودة الى القرون الوسطى بوصفها حقيقة مركزية في الرومانسية ، بينما تكون هذه العودة عرضية حسب ، وهي أبعد ما تكون عن الظاهرة الاصلية . فتعريفات الرومانسية المضطربة الناقصة تصدر عن ذلك المصدر بعينه ـ لأنها تسعى لتضع في المركز شيئاً رغم كونه رومانسياً فهو غير مركزي بل هامشي ،

وهكذا يخرج الموضوع برمته من المنظور .

(إرفنگ بابيت • روسو والرومانسية ،
ص ٢ - ٣)

مضطربة وناقصة ، ضيقة ومانعة قد تكون هذه التعريفات ، ولكن وصفها (بالخطأ) في ذاتها ، لا مسّوغ له . وهذا في الواقع احد مصادر الصعوبة : فليس بين التعريفات المقدمة ، الجامعة منها والمانعة ، ما يبدو خاطئا بالمرة إذ يمكن تسويغ كل منها بالرجوع الى اعمال أو آراء بعينها . ومن ناحية اخرى ليس بينها ما هو صحيح كليا ومقنع في الأخير اذا كان ثمة استثناءات دائماً ومشاكل ، أيها يقبل بوصفه الافضل ـ أو الأقل سوءاً .

لا تعود جذور هذا المأزق الى مثالب عند أصحاب التعريفات الطموحين قدر ما تكمن في طبيعة الحركة الرومانسية ذاتها . فهذا العرض المذهل للتعريفات المحتملة يعكس خاصية بارزة في الرومانسية الأوروبية : ما فطرت عليه من تعقيد وتعدد . فحركة فنية لها من العمق وتعدد الاوجه وطول العمر ما للرومانسية ، عليها ان تقدم نفسها في عدد من الاتجاهات ، وهذا في الاساس ما يربك مهمة التعريف . ومحاولة الاحاطة بالرومانسية برمتها في عبارة سائرة محددة هو جهد محكوم بالفشل قدر ما هو جهد لا طائل تحته .

ss

استعمال الرومانسيين

ليست هذه المشكلات في التعريف والتقلبات في الاستعمال وقفاً على القرن العشرين بحال، فكثير من أولئك الشعراء والمفكرين في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ممن نحسبهم في العادة رومانسيين ، كانوا انفسهم في حيرة من أمر هذه الكلمة . وكان بعضهم كذلك غير مدقق في استعمال لفظة (رومانسي) إذ فسروها بحرية مطلقة كي تناسب أغراضهم ، كما تدل عليه اقوالهم .

ولم يبلغ أحد من الخطأ ما بلغه فريدريك شليگل ، اللامع رغم تقلّبه ، الذي يحسب عادة المسؤول عن ادخال الكلمة في السياق الأدبي ، فرغم تفاخره عام ١٧٩٧ بأنه قد كتب حوالي ١٢٥ صفحة في تفسير المصطلح ، لا يبدو عليه انه قد وصل معنى بعينه ، فضلاً عن معنى محدد ، وليس ثمة من شك في ان كتاباته تشكل مصدراً خصباً للإضطراب وسوء الفهم . فخلال أقواله النظرية يتردد الإيحاء (بالرومانسي) في اضطراب ، ليس بين عمل وآخر حسب ، بل حتى في حدود العمل الواحد ذاته . فبينما شقيقه آوگست ڤيلهلم ، وهو صاحب ذهن أكثر انتظاماً ، قد استعمل الكلمة في ثبات ملحوظ في **محاضرات عن الادب والفن** وفي **محاضرات عن الفن الدرامي والادب** لكي يشير الى (الروحية الخاصة في الفن الحديث) في مواجهة الفن القديم او الكلاسي ،

(ص ١٣) ، نجد فريدريك ، بما يميزه من أسلوب غير نظامي ، يقفز من معنى الى معنى حسب حاجات اللحظة ، وفي **حديث الشعر** ، رغم انه يتساوق بشكل عام مع التناقض بين القديم والجديد ، فإنه يسارع الى تحديد موقفه اذ يضيف : واني لأرجوكم الا تخلصوا الى القول بأن الرومانسي والحديث عندي سيان ، (**مقالات نقدية** ، ص ٣٢٤) . فهو يجد ، في هذه النقطة في الاقل ، ان الرومانسي ، ليس محض نوع بل هو كذلك من عناصر الشعر ، (نفس الموضع) ، وبهذا المعنى تكون الكتابة الابداعية جميعاً رومانسية الى حد . وهكذا أصبحت هذه الصفة تطلق على شكسبير كما تطلق على دانته و ثيربانتيس . وأقرب ما وصل من تعريف حقيقي العبارة التي يكثر اقتطافها : (رومانسي ذلك الذي يصور مسألة عاطفية في شكل خيالي) (**مقالات نقدية** ، ص ٣٢٢) . ولكن في **تاريخ الادب القديم والحديث** ، الذي كتبه بعد ذلك بإثنتي عشرة سنة ، عقب تحوله الى الكاثوليكية ، هجر فريدريك شليگل هذا المعيار وصار يضع (رومانسي) بمساواة (مسيحي) في تعليقات مثل : (من بين جميع الدراميين ، كالديرون أكثرهم مسيحية ، ولهذا السبب هو أكثرهم رومانسية) (**تاريخ الأدب القديم والحديث** ، ميونخ ، ١٩٦١ ، ص ٢٨٤) . واذا تأملنا في الظهور غير الميمون

لهذا المصطلح في النقد الأدبي تحت حماية فريدريك شليگل ، لا يعود من المستغرب ان نواجه صعوبات في التعريف .

وفي فرنسا كذلك أسبغ على الكلمة العديد من المعاني خلال المناقشات الجمالية الكبرى في بواكير القرن التاسع عشر. فكانت مقالات مدام ده ستيل ترى في صفة (رومانسي) مرادفاً لكلمة شمالي ، قروسطي ومسيحي ، في مقابلة جنوبي ، كلاسي وثني . ولكن عند هوگو و ستندال ، كما عند غالبية ذلك الجيل ، كان التناقض الاول بين (رومانسي) و (كلاسي) ، رغم أنه في هذا السياق كذلك كان عرضة لتنويعات من التفسير . وعند المتمرد مؤلف كرومويل و هرنّاني كان الرومانسي يعادل الحر ، الفتان ، المميز ، الذي يشمل كذلك الغريب . وعند ستندال يعني المصطلح ببساطة (حديث) أو معاصر ، كما نلمس من قوله في راسين وشكسبير (ص ١٠٦) (جميع الكتاب الكبار كانوا رومانسيين في عصرهم) وهو قول يمثل له بالرجوع الى الفنانين الرومان الذين كانوا ، في نظره ، رومانسيين لأنهم كانوا يصورون ما صدق في عصرهم ، ولذلك أقبل عليهم الجمهور . ومن هذا الموقف العجيب يستخلص ستندال تعريف الرومانسية كما يراه :

الرومانسية هي الفن الذي يقدم للناس الأعمال

الادبية التي ينتظر ان تمنحهم اكبر متعة ممكنة ، آخذة بعين الاعتبار عادات العصر ومعتقداته . والكلاسية ، من الناحية الأخرى ، تمنحهم الادب الذي كان يقدم اكبر متعة ممكنة الى أسلافهم الأولين .

(راسين وشكسبير ، ص ٤٣)

رغم ما يبدو من غرابة هذا القول ، فقد كان في الواقع واحداً من كثير مثله شاع في فرنسا كما يبدو من نظرة في كتاب پ . ترا آر : **الرومانسية في تعريف (العالم)** أو في مجموعة لا تقل فائدة بعنوان **أفكار ومذاهب أدبية في القرن التاسع عشر** من تصنيف ف . ڤيال و ل . دنيز ، فقد كان ينظر الى الرومانسية كأنها پروتستانتية في الأدب والفنون ، أو تحررية ، أوْ محض شعر في مقابلة النثر ، أو تعبير القلب الحساس ، أو الميل الى الغريب العجيب وهكذا .

وأفضل تعليق على هذا الاضطراب في الالفاظ والمفهومات نجده في كتاب موسيه الساخر **رسائل ديوي وكوتونيه** . هذان المواطنان الطيبان من أقليم لا ـ فيرتيه ـ سو ـ جوّار يواظبان على قراءة المجلات الذائعة رغبة في متابعة الثقافة، ويصبحان في قلق متزايد في محاولتهما

لمواجهة هذه الكلمة (رومانسي) التي أصبحت بغتة أثيرة في مجتمع الثقافة الپاريسي ، رغم أنها في الأقاليم المتواضعة كان لها حتى ذلك الحين ، معنى من السهل إدراكه ، فهي ترادف كلمة (سخيف) (ص ١٩٣) . فقد لاحظا في البداية أن النقاش كان يتركز حول الغريب ، الفتان ، وصف مشاهد الطبيعة في الشعر ، انتعاش القرون الوسطى ، اعتماد التاريخ . وبعد ذلك ، لمدة سنتين ، سعد دپوي وكوتونيه بوهم مؤداه ان الرومانسية تنطبق على المسرح حسب لتفريق الدرامه الكلاسية عن الدرامه التي لا تراعي الوحدات الثلاث . ثم عرفا ان الرومانسية لم تكن سوى مزج التافه بالجاد ، الغريب بالفظيع ، الهازل بالمرعب ، أو ، بعبارة اخرى ، مزج الكوميديا بالمأساة (ص ١٩٤) . ولكنهما وجدا نفس المزج بين الجاد والهازل عند أريستوفانيس ، كما وجدا تلك الكآبة المميزة ، التي يقال انها من خصائص الرومانسية ، عند سافو وافلاطون و پرايام . لذلك بدءا يتساءلان : أليست الكلاسية محاكاة الشعر الأغريقي والرومانسية محاكاة الشعر الألماني والانكليزي والأسپاني ؟ ، ثم صرنا نقول : أليست المسألة مسألة شكل؟ هل يمكن أن تشير هذه الرومانسية غير المفهومة الى الكسر الذي اصاب بيت الشعر ، الذي ثار حوله الكثير من الضجيج ؟ (ص ٢٠٣) . وبين ١٨٣٠ - ١٨٣١ قرر

الرجلان ان الرومانسية هي (النمط التاريخي) وفي عام ١٨٣١ وجدا فيها (النمط المقرب) وبين ١٨٣٢-١٨٣٣ تراءى لهما ان الرومانسية إن هي الا نظام فلسفي وسياسي . وفي النهاية وصلا الى نتيجة مناسبة : (في آخر المطاف نعتقد ان الرومانسية مكونة من هذه الصفات جميعاً ، دون أي شيء آخر (ص ٢٢٠) .

انگلترا وحدها كانت في منجى من هذه المناقشات ، الى حين ، لأن الأنگليز ما زادوا على ان تجنبوا الكلمة ، وبذلك تجاوزوا ببراعة مشكلة معناها . و وردزورث لا يستعملها في مقدمة **قصائد غنائية** . رغم انه يقدم نوعاً جديداً من الشعر فهو لا يدعوه (رومانسياً) كما ان المصطلح لا يوجد عند شيلي في **دفاع عن الشعر** أو عند كولردج في **سيرة أدبية** . وعندما يستعمل كيتس هذا المصطلح في رسالة الى أخيه جورج بتاريخ ٢٨ حزيران ١٨١٨ فانه يستعمله بمعنى غير أدبي ، إذ يذكر انه رأى (أسماء الصبايا الرومانسيات على زجاج نوافذ النُزل) وفي الواقع لم يطلق المصطلح على الأدب الأنگليزي في بواكير القرن التاسع عشر حتى وقت متأخر ، اذ نجد كارلايل يكتب عام ١٨٣١ مقالة عن شيلر يقول فيها : (نحن لا تقلقنا الخلافات حول الرومانسية والكلاسية) (كارلايل : **متنوعات**، لندن ،

١٨٩٠ ، جـ ٣ ؛ ص ٧١) . لقد كانت هناك بالتأكيد احاديث عن (مدرسة البحيرات) المدرسة الشيطانية ، الخ ، ولكن لا ذكر للمدرسة الرومانسية . هذا الصمت الذي صاحب دخول المصطلح الى السياق الأدبي يبعث على الكثير من العجب بسبب الأصول الانگليزية لتلك الكلمة .

أصول كلمة (رومانسي) :

بما أن الرومانسيين أنفسهم كانوا بمثل هذا الغموض لدى استعمال الكلمة ، يجدر بنا في هذه المرحلة من البحث عن الوضوح أن نسأل عن الأصل الذي استقوا منه هذه الكلمة وعما كانت تعنيه في البداية . وثمة استقصاء قيم حول هذا الموضوع قام به لوگان پيرسال سمث ، في مقالته (أربع كلمات رومانسية) وهو ما لا يستغني عنه أي باحث في هذه الفترة . الجداول التلخيصية التي أعدها ف. بولدنسبرگر إضافة الى مقالته (من أجل تفسير عادل للرومانسية الأوروپية) هي مما يلقي ضوءاً على الموضوع .

كانت أنگلترا اول مكان اصبح فيه المصطلح مألوفاً وواسع الانتشار ؛ وفي الواقع قيل إنه واحد من أبرز المساهمات التي قدمتها انگلترا للفكر الأوروپي . في أول الأمر كان المصطلح مرتبطاً بقصص الخيال القديمة ،

حكايات الفروسية ، المغامرة والحب ، مما يتميز بالعواطف الجامحة ، وعدم الاحتمال والمبالغة واللاواقعية ـ وباختصار ، بعناصر تقف على النقيض من نظرة رزينة معقولة الى الحياة . وهكذا استعملت كلمة (رومانسي) في عبارات مثل (حكايات رومانسية وحشية) لتفيد معنى (زائف) ، (متخيل) ، (وهمي) . وفي عصر العقل ، في القرن السابع عشر ، في عالم يحكمه النظام والحقيقة المطلقة ، كان لا بد للكلمة ان تسقط في حضيض السمعة حتى اصبحت توجد الى جوار (خرافي) ، (طنان) ، (سخيف) ، (طفولي) . (تفاهات رومانسية واوهام لا تعقل) هي العبارة المميزة في مناخ يفضل الصواب على الخيال .

وعندما بدأ تحول الشعور في انگلترا بصورة تدريجية ، ولو انها نصف واعية ، وذلك في بواكير القرن الثامن عشر ، بدأت الكلمة تسترد مكانتها لتكسب معاني جديدة . فبعد ان كانت تستعمل لمحض الانتقاص ، غدت الآن مما يعبر عن الرضا : فمنذ ١٧١١ ترد كلمة (رومانسي) مرتبطة مع (طيّب)، وفي حدود نفس التأريخ أعيد الاعتبار الى قصص الرومانس القديمة ، الى جانب الاهتمام الوليد بالقرون الوسطى ، والفترة الاليزابيثية والغوطية و سپنسر . وصار بامكان كلمة(رومانسي) ان تعني (آسراً للخيال) وهي ملكة

لم تعد موضع شك لكونها لا تخضع لقانون . ثم صارت الكلمة تطلق على المشاهد الريفية ومناظر الطبيعة كذلك ، وبمعنى ايجابي ، وغالباً لوصف الجبال والغابات والأماكن المتوحشة التي ترتبط عادة بقصص الرومانس القديمة . وهكذا صارت الكلمة مع انتصاف القرن الثامن عشر تحمل معنى مزدوجا : المعنى الأصلي ، اي ما يوحي أو يذكر بقصص الرومانس القديمة ، ومعنى تطور ليشير الى اتصالها بالخيال والمشاعر .

في هذا الوقت جرى استيراد الكلمة الى فرنسا . وقد جرت محاولات لوضعها بصيغة فرنسية معادلة ، مثل (رومانيسك) و (پيتوريسك) ، قبل اتخاذ ، (رومانتيك) ، على انها كلمة انگليزية مستعارة . ولأنها (كلمة انگليزية) فقد استعملها لوتورنور مترجم شكسبير و أوشن ، كما استعملها الماركيز ده جيراردان في كتاب حول تنظيم المشاهد الطبيعية في الحدائق . وبينما كانت كلمة (پيتوريسك) تحدد جاذبية بصرية ، كانت (رومانتيك) تشير قبل كل شيء الى الاستجابة العاطفية التي يثيرها المشهد . وفي هذا المعنى ترد الكلمة في الجملة الشهيرة في القسم الخامس من كتاب روسو : **تأملات متجول وحيد**، (ص ٥٠) (شواطىء بحيرة بيْين أكثر وحشية ورومانسية من شواطىء بحيرة

جنيف) ، وكان هذا في الواقع معناها الرئيس في ١٧٩٨ حسبما يذكر معجم الاكاديمية الفرنسية : (تقال عـادةعن أماكن ومشاهد طبيعية تعيد الى الخيال أوصافاً في الأشعار والروايات) وكان حال الكلمة مشابهـا في المانيـا حيث وصلت من أنكلترا مع فصول تومسون . وكما حدث في فرنسا ، أخذت الكلمة الجديدة (رومانتش) التي اشتقت على الأساس الانكليزي ، مكان الكلمة الألمانية القديمة (رومانهافت) وصارت تطلق على مشاهد الطبيعة الوحشية .

لذلك لم تكن (رومانسي) منذ بدء تكوينها من مصطلحات النقد الفني ، فقد كانت تشير في الأساس الى استعداد ذهني ينظر بارتياح الى أشياء من النوع الخيالي أو العاطفي . وانتقالها الى المجال الأدبي مسألة متأخرة نسبياً ، يعتقد أنها ترجع الى تأملات فريدريك شليگل في صفحاته المئة والخمسة والعشرين في عام ١٧٩٧ . ومن المهم معرفة هذا التتابع ، لندرك أن الكلمة كانت مثقلة بالمعنى عندما جرى تطعيمها على شجرة الفنون . إن التغيرات الحيوية التي قادت الى ظهور الحركة الرومانسية في الأدب قد حصلت ليس بسبب ظهور الكلمة كمصطلح في النقد الأدبي ، بل بسبب تحويرات جذرية في المواقف جرت في غضون القرن الثامن عشر . وإن المصطلح (رومانسي) وما يتصل به مثل (أصالة) ، (خلق) ، و

SS

(نبوغ) ، استطاعت أن تصل الى المقدمة كنتيجة لاعادة نظر جذري في القيم البشرية مما أثر ليس في أساليب الكتابة وحدها بل في النظرة الشاملة للانسان والطبيعة ، الحركة الرومانسية هي جماع عملية طويلة من التغير ، وإذا شئنا استيعاب معناها الجوهري ، علينا النظر الى تطورها دون النظر الى شعار بارع في هيئة تعريف .

٢

التأريخ السابق على الحركة الرومانسية

تكمن جذور الحركة الرومانسية في القرن الثامن عشر ، في سلسلة ميول متشابكة ذات أثر تراكمي : فاضمحلال نظام الكلاسية المحدثة قاد الى تساؤلات عصر الاستنارة ، الذي أدى بدوره الى تغلغل الافكار الجديدة ، التي سادت في النصف الثاني من القرن . ورغم ان تسمية (قبل ـ رومانسي) يحتفظ بها عادة لكتّاب ومفكرين سبقوا الرومانسيين مباشرة في الأفكار او الاسلوب (مثل روسو ، يونگ ، ماكفيرسن ، برناردان ده سان ـ پيير) فان المصطلح بمعنى أوسع يناسب خط التطور في القرن الثامن عشر برمته ، حيث انه مهد الطريق لتبلور الحركة الرومانسية . وغدا امر اعادة النظر الشاملة في المقاييس والطرق النقدية شرطاً مسبقاً وجوهرياً لتفتح الرومانسية ، وهذا ما حدث خلال القرن الثامن عشر . وهكذا فان الحركة الرومانسية ، رغم أنها احدثت ثورة أدبية في طفرتها الحاسمة ، كانت في

الواقع ، في حد ذاتها، نتيجة لعملية تطور ممتدة . ومسار هذا التطور وشكله مما يشير الى طبيعة الثورة الرومانسية .

اضمحلال نظام الكلاسية المحدثة :

إن الفترة التي ساوت بين (رومانسي) و (خرافي) و (سخيف) كانت فترة الكلاسية المحدثة ، التي بلغت أوجها في القرن السابع عشر ، وبخاصة في فرنسا . فمنذ انتعاش المقاييس الكلاسية في عصر الانبعاث ، اصبح الاهتمام الرئيس ينصب على تأسيس وتطوير ونشر نظرة الى الأدب موروثة من عهود الأغريق والرومان . وكانت المصادر الرئيسة في الأفكار الجمالية ، طوال ما يزيد على قرنين ، توجد عند أرسطو ، هوراس ، كوينتليان ، و لونجاينوس . وكان موضوع المناقشة الكبير هو العودة الى الأقدمين ومحاكاتهم ، وهم الذين يتمتعون بمرجعية لاتحد ، ويوحون برغبة ملحة للسير على خطاهم . ويظهر هذا على اوضحه في فرنسا ، حيث قام بتقنين الموقف الكلاسي المحدث نقاد من وزن بوالو ، وحيث كان أمر مراعاة الوحدات الثلاث بدقة يعد ذا أهمية عظمى ، كما يظهر من الاجتهاد في تبرير الذات لدى كورني و راسين في مقدمات الكثير من مسرحياتهما . وقد دعم هذه المذهبية في فرنسا سيادة ملكية مطلقة ، تشجع نظاماً يرتبط باستبدادية سياسية وأدبية . ولكن انكلترا لم تشهد

قط نفس الدرجة من التماثل ، فقد كان المقترب من التنظيم السياسي والذوق الأدبي اكثر مرونة بكثير ، ان لم نقل غير نظامي ، ولا شك ان بعض السبب في ذلك يعود الى عدم اهتمام شكسبير بقوانين الكلاسية المحدثة . وهنا يجدر بنا ان نتذكر ان بواكير القرن الثامن عشر كان بوسعها رفض هاملت ، وقد فعلت ، على أسس من (عدم الصحة) .

نشأت سلطوية الفترةالكلاسية المحدثة من ثقة لا حدود لها بقوى الذهن ،والذكاء ، وباختصار ، بالعقل . ففي مقولته الشهيرة (افكّر ، فأنا موجود) ، يستخلص ديكارت وجود الانسان ذاته من قدراته الفكرية ؛ وفي المانيا ذهب الفيلسوف كريستيان ڤولف الى القول ان الله (عقل مطلق) وان العالم ماكنة تعمل بالمنطق حسب قوانين موضوعة ، وفي انگلترا قال پوپ في **مقال في الأنسان** ، ان العقل وحده يعادل القدرات الأخرى حميعاً ، لقد ساعدت المكتشفات العلمية في العصر ، خصوصاً مكتشفات نيوتن ، على مساندة الاعتقاد بان جميع الأشياء قابلة للمعرفة ، والأكثر من ذلك انها قابلة للمعرفة عن طريق الفهم العقلي . وهـدا الالتزام الكامل ، بل الثقة ، بالعقل هو ما دعاه إيشعيا برلين بحق العمود الفقري للفكرالأوروبي لقرون عدة ـ العمود الفقري الذي جاء الرومانسيون لكسره .

في الفنون ، كما في السياسة والاخلاق والسلوك ،

تمنى الكلاسيون المحدثون ان يبلغوا ما بلغه نيوتن في الفيزياء : انيتبيّنوا حقائق عامة ، ويؤسسوا مقاييس ذات قيمة دائمة . لذلك اجتهدوا ان يستنّوا بشكل دائم (القوانين) الأساسية في علم الجمال ، وقواعد الكتابة التي ، لو روعيت بشكل مناسب ، لضمنت تعبيراً صحيحاً (ولذلك جيداً بالضرورة) ، مثلما تنتج وصفة طعاماً شهياً عندما تراعى بدقة . فقد كان ينتظر من الفنان ، شأنه شأن العالم ، أن يشتغل بحساب ، وتقدير وعقل ، لأن عمل كتاب ، كما قال لابروبير في مقارنة كاشفة ، كان يعد مهمة لا تختلف عن عمل ساعة . وهكذا اعتبر الفن محاكاة الواقع بشكل عاقل معقول ، كما اعتبر الفنان صانعاً ماهراً ، والغاية الأخيرة من العمل برمته تعبيراً عقلياً عن مفهومات أخلاقية ، لا تكون المتعة فيها أكثر من وساطة نحو غاية . وهذه النظرة تُصورها بوضوح تعليمات گوتشيد حول (عمل مأساة جيدة) في كتابه فن الشعر (١٧٣٠) :

على الشاعر أولا ان يختارمفهوماً أخلاقياً يريد فرضه على جمهوره عن طريق الحواس . ثم يخترع قصة عامة ليصور صدق مفهومه . ثم يبحث في التاريخ عن أناس مشهورين حدث لهم امر مشابه ، ومنهم يستعير أسماء لاشخاص قصته ليعطيها مسحة من الحقيقة . وبعد ذلك يرتب جميع الظروف المصاحبة

الضرورية لجعل القصة الرئيسة محتملة حقاً ، وهذه تدعى الحبكات الثانوية او الحوادث . ثم يقسم مادته الى خمسة أقسام ، جميعها ذات اطوال متقاربة ، ويجعلها بشكل بحيث يتبع الجزء منها ما سبقه ، ثم لا يلتفت بعد ذلك ان كان كل شيء يطابق الأحداث التاريخية ، أو ان كانت الشخصيات الثانوية تحمل هذا الأسم او ذاك .

ومن الواضح ان مفهوما فنياً كهذا لم يمكن الاحتفاظ به طويلاً ، مهما كانت الحجج التي قدمت للدفاع عنه . فنقاط الضعف في جماليات الكلاسية المحدثة لا يحدّها عدد : نظرتها للفن كانت متطرفة في ميلها نحو العقلانية ، مبسطة الى درجة قياسية ومتزمتة الى درجة تورث العقم ، او في الأقل تكرار نسق محدد . وكانت كذلك تنطوي في نظامها على متناقضات ، كما أبان ويليك في تقويمه العادل الرائق لموقف الكلاسية المحدثة وذلك في الفصل الأول من كتابه **تاريخ النقد الحديث** (ج ١ ، ص ١٢ - ٣٠) ، وعندما تفرد هذه المتناقضات تكشف عن اضطراب يميز المذهب برمته . فقد بدأ نسيجه يذوب عندما بدأ الناس يشعرون بتزايد بالمجالات الشاسعة التي اختار المذهب ان يتجاهلها كلياً . وكانت هذه في الواقع افدح نواقصه ، فهو يكاد لا يلقي بالاً للظواهر **اللاعقلانية** في عملية الخلق : أي ما ندعوه بشكل

غائم (الالهام) ، الدافع الداخلي لدى الفنان ، والاستجابة الغريزية لدى القارىء . يتماشى مع هذا الحذف الخيال الذي انزل ليقوم بدور صغير جداً ، لانه كان يُعدّ محض نزوة ، لا تقدر على انتاج قصيدة رصينة . فقد كانت وظيفته تزويقية صرفاً تقريباً :أضفاء (ظرف) على حقائق معلومة سلفاً . وهكذا نجد گري ، عندما سأله شخص يأمل ان يكون شاعراً ، كيف يقلب قطعة نثر بسيطة الى شعر ، يقول له (ادرها قليلاً لتاخذ شكل حكمة ، ضع فيها زهرة ، ذهّبها بتعبير ثمين) (توماس گراي ، **مراسلات مع وليم ميسن**، لندن ، ١٨٥٣ ص ١٤٦) . بعيداً عن كونه منبع الشعر ، لم يكن الخيال اكثر من مخزن للصور في زاوية قصيّة من زوايا الدماغ . فنظرة المحاكاة العقلانية في الفن لم تعط مجالاًحقيقيّاً للخيال الفردي :وكان ذلك المصدر الاساس في عدم كفاءتها والسبب الذي قاد الى اضمحلالها في القرن الثامن عشر .

كان انحلال نظام الكلاسية المحدثة يعني أكثر من حلول نظام جمالي محل آخر . فلم تكن الكلاسية المحدثة محض موقف سائد لفترة غير قصيرة تتمتع بتبجيل تسبغه عليها جذورها الكلاسية . فهي قد منحت الناس (نظرة للعالم)، واضحة ثابتة ، مستقاة من الاطمئنان الى نظام راسخ في العالم ، يعطي الأدب كذلك مستندا ثابتا . ولدى

هجر النظام القديم ، ضاع شعورها بالاطمئنان في الحياة كما في الفن . وهذا انفصام ذو نتائج بعيدة المدى ما تزال آثاره حتى اليوم في غير حاجة الى برهان . فما لدينا من نسبية ، ومشاعر ضدين ، وتردد في الحكم ، وعدم رغبة (عـدم قدرة ؟) في الاستقرار على أية مقاييس ثابتة ـ كل ذلك ، في آخر المطاف ، لا يعدو عن كونه تطورات عن ذلك النبذ الحاسم لتعريفات الكلاسية المحدثة وعن التساؤلات الآنية في عصـر الاستنارة . وفي تـدرج ووثوق ، ازاح النـظامَ الموضوعي مبدأ ذو مستند ذاتي .

تساؤلات عصر الاستنارة :

كان انبثاق فجر الاستنارة أشبه بانفتاح مصاريع نوافذ أُحكِم إطباقها . فصورة النور المتزايد يوحي بها الأسم الذي اتخذته ثلاث لغات أوروبيـة : الاستنارة / الانكَليـزية / والأنوار/ الفرنسية/ والتنوير/ الالمانية/ اذ تتضمن الكلمتان الأخيرتان فكرة النور والوضوح . وهذا أمر مناسب لأن جوهر عصر الاستنارة هو بحث عن نور جديدحول مسائل أصبحـت مطروقة . فما كان مقبولاً حتى ذلك الحين (مثلاً ، الشرعية المطلقة للوحدات الثلاث في الدرامه) ، اصبح الآن موضوع تساؤ ل ، لأن الفرضيات الأساسية في الكلاسية المحدثة قد أعيد النظر فيها في محاولة لفرز الغث عن السمين . هذه

العملية من التقويم النقدي كانت بطيئة ، وكانت ما تزال قائمة على احترام العقل . فلم يكن ثمة تحدٍّ طاغ لقوانين الكلاسية المحدثة ، كما لم يكن ثمة تقديم شامل لأفكار جديدة مثيرة ؛ بل كان التحول في التأكيد عاقلاً متعقلاً والأسلوب توفيقاً محاذراً . ولكن التغير في النغمة لا يخفى : من المذهبية القديمة الى مرونة اكبر بكثير ، مستعدة لتدخل في النقاش الجمالي أفكاراً (مثل النبوغ والجمال والتصور) هي خارج تخوم العقل . وفي عصر الاستنارة أصبحت هذه العناصر جزءاً متمماً للعمل الفني .

كانت سرعة التقدم ومداه في عصر الاستنارة مما يرتبط مباشرة بقوة تقاليد الكلاسية المحدثة . وكانت على أبطئها في فرنسا ، بلد ديكارت ، حيث كانت التقاليد العريقة بعيدة الجذور الى درجة جعلتها تستمر طويلاً في القرن الثامن عشر . وحتى في تاريخ متأخر مثل ١٧٩٩ نجد لاآرپ في كتابه **فصل في الأدب القديم والحديث** يقدم تلخيصا مقننا للنظرة القديمة بما يميزها من توكيد على المبادىء الأزلية ، قواعد الأدب . و ڤولتير كذلك ، رغم تطرفه السياسي ، كان محافظاً في مسائل الأدب ، يحن بنظرة إعجاب الى عصر راسين . ورغم مناهضته للعقلانية المفرطة والاحكام المقتضبة طبقاً لمعايير ثابتة ، كان ڤولتير يؤكد على الحاجة الى الذوق الجيد ، والاعتدال ، واللياقة ، مما كان يدعى

(حسن المقام) ، في الفن . وهو ضنين في تنازلاته : فلدى قبوله كلمة (حماس) في **القاموس الفلسفي** يشترط ان يكون دائماً (معقولا) أي أن يكبح جماحه ضابط عقلي . وعندما كتب الى صديق عام ١٧٥٣ يقول (أنا لا اقدّر الشعر الا عندما يكون زينة العقل) (ف . ڤيدال ول. دنيز ، آراء ومذاهب **أدبية في القرن الثامن عشر** ، ص ١٦٤ ،)، كان يكشف عن ترتيب الأفضليات في ذهنه ، وليس ثمة من شك في ان العقل كان على رأس القائمة . ولم يكن الأمر بهذه السهولة لدى ديديرو الذي ساق عدداً من الأفكار التقدمية في مقدمتي **الابن الطبيعي** / ابن الحرام/ (١٧٥٧) ، **وأب الأسرة** (١٧٥٨) ، وبدلاً من النمط الرفيع من المأساة الذي كان مألوفا وينادي به ڤولتير ، يطالب ديديرو هنا بمأساة (أليفة) يمكن ان تستخدم فيها طرائق واقعية من شانها تكثيف الأثر العاطفي ثم إن ديديرو وضع قوة النبوغ فوق سلطان القواعد ، رغم كون هذه ذات فائدة في عصر انحلال . وبشكل عام كان يعد العقلانية مفسدة للشعر ، وفي **حلم داليمبير** (١٧٦٩) يبدو انه يشير الى نظرية في الخيال هي بمثابة إدراك للاشباه الخفية . ولو انه طور او في الاقل احتفظ بهذه الأفكار ، لكان ديديرو في المقدمة من عصر الاستنارة . وعندما بلغ به الكبر صار يزداد ميلاً الى التراجع الى طمأنينة فرضيات الكلاسية المحدثة حتى عاد موقفه

SS

الاخير محيرا . فهو يبدو غير قادر على الاختيار بين عالمين ، فقد شغفه شكسبير ، لكنه بقي مخلصاً لمذهب بلاده . الموقف الغامض عند ديديرو هو في كثير من الوجوه مما يميز فرنسا في القرن الثامن عشر ، فترة انتقال لم تعد مخلصة في قبولها مُثُلَ القرن الماضي ، لكنها لا تذهب الى حد رفضها . وليس من باب الصدف ان اصطلاح (الأنوار) كان قليل الشيوع في فرنسا . فالوجل الذي يميز الاستنارة في فرنسا ، وتأخرها النسبي في تحرير نفسها من نظام الكلاسية المحدثة كانا من العوامل المهمة في تكوين طبيعة الحركة الرومانسية الفرنسية .

كان عصر الاستنارة زمن تيارات متضاربة متداخلة في الأدب الانكليزي كذلك . وبينما يغرينا التأكيد على مظاهر عديدة من الابتعاد عن نظريات وممارسات بالية ، من المفيد ان نذكر أن هذا كان عصر جونسن ، كذلك . فشخصيته الطاغية تحوّم بعيداً ، وهو إن لم يكن رجعياً ، فقد كان محافظاً لا يختلف عن موقف ڤولتير في فرنسا . فقد استمر العقل في التمتع بمنزلة مرموقة في الواقع ، وخصوصاً في الشكل المخفف الذي اتخذ صيغة العقلانية ، التي كانت تعادل حسن الأدراك . هنا قد نجد خير مثال انكليزي من التوفيق ، فحيث كانت القواعد في فرنسا تفرض اعتباطاً باعتبارها (شرطاً لا محيص عنه) في الفن ، كانت في

انگلترا ، تعد نتيجة ذوق طيب وعقل سليم ، وليس نتيجة تسلط مطلق . وكان من جراء ذلك انها غدت نيرا ظالما على رقاب الفرنسيين لا يمكن التخلص منه الا بثورة جامحة ، بينما خضعت تلك القواعد في انگلترا الى تلطيف مستمر وتطوير ليناسب المفهومات المتغيرة عما كان يحسب ممارسة معقولة . حتى پوپ يسلم في **مقال في النقد** ((١٧١١) أن :

تلك القواعد اكتشفت من قبل ، ولم تستنبط ،
وهي الطبيعة ذاتها ، لكنها طبيعة مُمَنهجة .

وقد ذهب درايدن ابعد من ذلك بكثير اذ دعا الى مطّ القواعد او كسرها من دون التضحية باي جمال عظيم ، وهذه فكرة في غاية الاهمية لانها تشير الى ظهور مقترب جديد في النقد الأدبي : تقويم العمل الفني بمقاييس جمالية ايجابية ، أي تقدير ما فيه من جمال ، وليس بالمقياس السلبي المتفيهق الذي يعدد تجاوزات العمل على القواعد. صار هذا الموقف الجديد ، بالتالي، لا يشجع النمطية المتشددة ، فظهرت احتجاجات عديدة ضد جعل الشعر (محض فن آلي) وكذلك ضد الافراط في الوعظية الاخلاقية . وهكذا سرعان ما غدت أقانيم الكلاسية المحدثة موضع تساؤل ، وفي انگلترا بصورة اكثر جذرية منها في فرنسا ، وأعيد تشكيلها بصورة اسرع لانها لم تبلغ ما بلغته من تصلّب في فرنسا القرن السابع

عشر. لقد كان بوسع الانگليز ان ينظروا الى تراثهم السابق على عـودة الملكيـة ، وقـد فعلوا ، ان ينـظروا الى شكسـپـيـر والاليزابيثيين ، الذين قدموا نماذج في غاية الاختلاف عما في التراث الكلاسي . لذلك كانت ثمة حرية ، ومدى وتنوع في الكتابة الاوگستية/ اوائل القرن الثامن عشر بخاصة / اعظم مما كانت عليه الحال في فترة مماثلة في فرنسا . فقد كانت الاناقة والاعتدال والصحة موضع تكريم فعلي ، ولكن في الوقت ذاته ثمة دليل على تحرك معين في الفكر والتعبير الذي هو الذروة من عصر الاستنارة . لقد غدت انگلترا منتصف القرن الثامن عشر مهيأة لافكار جديدة .

وهذا يصدق بصورة أكبر على المانيا ، وبعض السبب في ذلك ان المانيا لم يكن لديها في ذلك الوقت من تاريخها من يقف بمصاف شكسپير والاليـزابيثيين في انگلترا ، أو كـورنـي و راسين و مـولييـر الـذين صنعـوا (العصـر الذهبي) في فرنسا . ففي بداية عصر الاستنارة كانت المانيا بمثابة القريب الفقير بـالنسبة الى اوروپـا ، ترقيعـات من دويلات صغيرة لا يوحدها مركز ثقافي ، متأخرة اقتصادياً ، يثقلها الفقر ، وما تزال تقاسي من عقابيل حرب الثلاثين سنة . ومن وجوه عدة ، يمكن القول ان اوضاع المانيا في النصف الأول من القرن الثامن عشر تشكل النقيض لاوضاع فرنسا : فعلى جهة من نهر الراين ثمة وعي فخور

بماض مشرق ، يؤدي بالطبع الى تجنب الابتعاد عن ممارسات انتجت مثل تلك الغلة الرائعة . بينما على الضفة المقابلة ، ثمة القليل من الوعي بما انجز الماضي ، مما أدى الى استعداد أكبر لمحاولة الجديد من الأفكار والأساليب . وقد أدى هذا التناقض ، في المدى الطويل ، الى أن يجعل من تأخر المانيا ما يبعثها على قيادة الحركة الرومانسية في أوروبا ، بينما بقيت فرنسا ، بتراثها الكلاسي الراسخ ، تتعثر في اللحاق . وكان من حسن الحظ أن يخفق گوتشيد في محاولة ادخال نظام الكلاسية المحدثة الى المانيا ؛ أولا لان ذلك قاد الى عدم وجود عبء من الممارسات المقبولة ليعيق التقدم ، وثانياً لأن آراء گوتشيد المتطرفة اثارت معارضة بودمر و برايتنگر . وهذا لا يعني ان هذين الناقدين السويسريين كانا من أصحاب الأفكار الثورية ، فكتابهما فن الشعر (١٧٣٩) ما يزال يحمل آثار مواقف الكلاسية المحدثة ، ولكن ثمة تقدم ملموس في اعتبار الشعر لا ينبع من العقل بل من الروح والخيال . حتى ان هناك بعض الادراك لقوى الخيال المبدعة عند بودمر الذي يعدها أكبر امكانية من (جميع السحرة في العالم) (دبليو . بركهارد ، **مقالات في اللغة الالمانية** ، آراو ، ١٩٥٣ ، ج ٢ ص ٣١) . ومن طريف الصدف ان هذه العبارة تعود الى عام ١٧٤١ ، يوم نشر هيوم مقالته عن **مستوى الذوق** فقال (ان

احباط اندفاعات الخيال، وتقليص كل عبارة الى دقة وحقيقة هندسية يناقض تماماً قوانين النقد .)، وهكذا نجد نبرة التساؤل عن اعادة التقويم النقدي واضحة عند هيوم قدر وضوحها عند بودمر و برايتنگر .

ولا يبدو هذا أكثر وضوحاً مما هو عليه في نقد ليسنگ ، الذي يظهر كأنه التجسيد لعصر الاستنارة . وباعتماده على معرفة عميقة بأدب الاقدمين ، استطاع ليسنگ ان يحلل أساليبهم الفعلية ويقارنها مع الممارسات الحديثة . وأفضل مثال على هذه الطريقة ما نجده في المقطع ٤٦ من مدرسة هامبورگ الدرامية حيث يبين التطبيق المعقول ، بل المفيد ، للوحدات في الدرامه الكلاسية في مقابل الالتصاق المذهبي بالقواعد عند الفرنسيين ، الذي أصبح لا معنى له مع الغاء الجوقة . وهنا لا يكتفي بجعل معتقدات الكلاسية المحدثة موضع تساؤل بل انه يكشف عن عبثها وريائها . ونقد ليسنگ مقنع تماماً لانه معقول جداً ، ويتميز بتلاحق منطقي في الفكر ، وتركيب متماسك في الأسلوب فهذه ليست إطلاقات هائجة من خصم غاضب ، بل هجوماً موغلا مدمراً من رجل معتدل ، شديد الوثوق من غايته . ولكن ليسنگ لم يكن ناقداً محطماً حسب ، فكل هجوم يشنه يكمله بمقترحات بناءة . مثل ذلك ، المقطع الذي يتحدث عن مراعاة الوحدات يشير الى مغزى الدرامه الانگليزية (الشاذة)

ويضيف : (لا يهمّني ان نستمر **ميروبه** **ڤولتير** و مافاي ثمانية ايام وتقدم في سبعة اماكن شتى من بلاد الأغريق . ولكني أتمني ان يكون فيها من الجمال ما يجعلني أنسى هذه الحذلقات) (بركهارد ، **المصدر السابق** ، ص ٩٨) . وهذا يتضمن نفس التغير الحيوي في المقاييس النقدية الذي نجده عند درايدن في تفضيله الجمال العظيم على القواعد .

بمثل هذا التساؤل بلغت الاستنارة تحرراً من سلطوية عقيدة الكلاسية المحدثة . وربما كانت درجات التقدم ما تزال متواضعة ، ولكن الاتجاه كان واضحاً بدرجة كافية : بعيداً عنْ خطط النظام القديم الانيقة المحددة المنتظمة ، باتجاه تقدير متزايد لنواحي جمال غير منتظمة تميز الخيال اللاعقلاني .

تجديدات ما قبل الرومانسية :

عندما كان القديم يتهاوى بفعل تساؤلات الاستنارة ، كان الجديد في ظهور في أعمال كتّاب منتصف وآخر القرن الثامن عشر المعروفين باسم (قبل ـ الرومانسيين) . وهذا اصطلاح منحوت سمج ، يستعمل بنفس الغموض الذي يستعمل فيه اصطلاح (رومانسي) ذاته ، وهو بالطبع لا يعني شيئاً الا من خلال علاقته بالحركة الكبرى التي سبق عليها في

طرق عدة . وهو بوصفه اصطلاحاً نقدياً ، يفيد في اشارته الى التجديدات العديدة في المواقف والافكار والاساليب التي قدمت في هذا الوقت على انها جزء من البحث الآني عن شيء يقوم مقام نظام الكلاسية المحدثة في الجماليات وأسلوب الكتابة . ففي بداياتها الايجابية كانت (ما قبل الرومانسية) متممة للاستنارة التي كانت في الاساس تتجه نحو تقويم نقدي لافكار الماضي الموروثة . وفي بعض النقاط يشتبك الاتجاهان ، كما في الحماس لشكسپير ، والاهتمام المتزايد الذي أُضفي على خيال النابهين . ولكن الاستنارة اذ تمثل نقداً للماضي ، نجد ما قبل الرومانسية تتحرك بفعل نفور حقيقي من كل ما كان يعتقد أن الكلاسية المحدثة كانت تمثله : قواعد بليدة ، أناقة سطحية ، نمطية ، ترتيب ، آراء محددة ، تكلّف ، أعراف ، وعظية ، حضارة قصور ، والحفاظ على (الوضع الراهن) . ولا يعني هذا ان السابقين على الرومانسية كان لديهم منهاج واضح يحل محل النظام القديم ـ منهاج هو في حد ذاته يتميز بمقترب عقلاني بالغ . ومن هنا كانت طبيعة الصدفة والتشتت التي هي أساس ما قبل الرومانسية ، التي تتكون من عدد من البدايات الفردية ، دون أن تكون جهداً منسجماً . ومع ذلك من الممكن تلمس بعض العناصر المشتركة في الاعمال المتباينة التي صدرت بين ١٧٤٠ ـ ٨٠ ، مما يكشف عن الاهتمامات السائدة في هذه الفترة . ففي كل مجال كان التوكيد على ما

ss

هو طبيعي ضد ما هو عقلاني ، وعلى التلقائي ليأخذ مكان المحسوب ، وعلى الحرية لتكون بديلاً عن الخضوع لنسق . لقد قادت هذه الحرية الى التنوع المحير الذي كشفت عنه فترة ما قبل الرومانسية ، ولكن الاتجاه الاساس كان واضحاً في كل مكان : في الانماط الجديدة من الشعور والتعبير عنها بمباشرة أكبر ، في اختيار مراتع جديدة وكذلك في الجماليات الجديدة .

أنماط جديدة من الشعور :

مثلما كسبت فترة الكلاسية المحدثة إسماً بديلاً ، هو عصر العقل ، كذلك يمكن النظر الى ما قبل الرومانسية على أنها بحق عصر الحساسية . فمنذ ١٧٣٩ قال هيوم في **القول في الطبيعة البشرية** (الكتاب الثاني ، القسم الثالث ، المقطع الثالث) إن (العقل هو ، ويجب ألا يكون سوى العبد للعواطف) . إذا لم تكن العواطف هي ما نفهمه اليوم من الكلمة ، ففي الأقل جاءت الحساسية لتزيح العقل وتكون المحكّ في حياة تكون فيها الحساسية الشعورية في القلب الرقيق أعلى منزلة من الحكم الصائب من عقل هادىء . فالانتشار العظيم الذي أصابته مسرحيات كيبر و ستيل بما فيها من مشاهد مؤثرة وخطب حماسية ليدل على التغير في الذوق والموقف . ومثل هذا حدث في فرنسا في ما يدعى (الكوميديات الدامعة) من عمل لاشوزيه ، وفي

المانيا في الشعر العاطفي عند كلوبستوك . ولكن في الرواية ، وبخاصة في الرواية الانگليزية ، وجدت الحساسية تعبيرها الرئيس في منتصف القرن الثامن عشر ، ربما لأن الجديد يستطيع الانتصار بسهولة أكبر حيث لا يوجد قديم راسخ ، مثلاً : في انگلترا وفي النثر . فأعمال بريڤوست : **مانون ليسكو** (١٧٣٥) ، و روسو : **إيلويز الجديدة** (١٧٦١) ، و گوته : **آلام الفتى ڤرتر** (١٧٧٤) هي الأمثلة الأوروپية الكبرى الوحيدة التي تقف الى جانب حشد لامع من الروايات الانگليزية : رچاردسن : **پاميلا** (١٧٤٠) **كلاريسا هارلو** (١٧٤٧) ، **سير چارلز گرانديسن** (١٧٥٤)، گولدسمث : **أسقف ويكفيلد** (١٧٦٦) ، ستيرن : **رحلة عاطفية** (١٧٦٨)، هنري ماكنزي : **رجل ذو مشاعر** (١٧٧١) و هنري بروك : **جولييت گرنفيل ؛ أو حكاية القلب البشري** (١٧٧٤) . وهذا العنوان الثانوي الاخير ينطبق على جميع هذه الروايات تقريباً ، اذ انها تحكي بطريقة متدفقة عن مصائب ومشاكل الفضلاء وتقصد الى التحريك والتعليم باثارة الشفقة على الضحايا الابرياء . فالحبكات والمواقف في هذه الحكايات الطويلة المكررة غالباً تكون أقل أهمية في حد ذاتها من كونها مناسبة لعرض العواطف بشكل منسرح . والفقرة التالية من **كلاريسا هارلو** خير ما ينقل مذاق هذه الروايات :

يبدو ، عندما قرأت الرسالة ـ حقاً أذن ، إنني مخلوقة ضائعة ! مسكينة يا كلاريسا هارلو ! . انتزعت أغطية رأسها ، وسألت عن مكاني : ثم اندفعت داخلة ، وضفيرتاها البراقتان تنسكبان حول عنقها ؛ تجاعيد أكمامها ممزقة ، تتدلى في خصلات حول كفيها الثلجيتين ؛ وذراعاها مفتوحتان ؛ وعيناها جاحظتان ، كأنما تريدان قفزاً من المحجرين . انكفأت غائصة يصّاعد نحو وجهها المرفوع ؛ وإذ احاطت ركبتي بذراعيها قالت ، لڤليس يا عزيز ، لو حدث ـ لو حدث ـ لو حدث ـ ولم تقدر على النطق بكلمة أخرى ، أرخت مسكتها واستلقت على الارض ، لا غارقة في نوبة ولا خارجة منها . . . ورفعتها الى كرسي ؛ وبكلمات عاطفة مضطربة ، قلت لها ، إن جميع مخاوفها لا داعي لها : وعجبت لوجودها ، ثم هدّأت من روعها ، ورجوتها أن تعتمد على إخلاصي وشرفي : وأعدت ما سبق أن أقسمت من أيمان ، وسكبت أخرى جديدة .

وأخيراً ، وبنشيج يفطر الفؤاد ، فهمت ، فهمت يا مستر لڤليس ، بجمل متقطعة تكلّمت ، فهمتُ ، فهمتُ ، بأني في النهاية ، في النهاية ـ تحطمت ! تحطمت ، أين رحمتك ـ أتضرع الى

رحمتك ! ونزولاً على صدرها ، مثل خزامى نصف
منقصمة على عنقها ، مثقلة الرأس بما علاها من
ندى الصباح ، غار رأسها ، بحسرة اخترقتني حتى
الشغاف .

(طبعة ايڤريمان ، ج ٣ ،
ص ١٩٢ - ٣)

وقد يبدو لنا هذا مسرفاً ، بل مضحكاً ، لكنه دون شك كان ذا اغراء شديد بعد القحل الذي يميز الكثير مما كتب في بداية القرن الثامن عشر ، وهو بتعبيره الاكثر حرية عن العواطف كان يشير فعلاً الى الرومانسية .

عندما استدار القلب الحساس الى الداخل ليتأمل في ذاته ، صار يشعر بحزنه بشكل متزايد . وقد تبنى هذا النزوع الحركات الدينية المعاصرة ، مثل (أصحاب الطريقة) في انگلترا و (أصحاب التقوى) في المانيا ، وكلا الفريقين يعظّم من شأن العاطفة الدينية في ترانيم عبادة متوهجة ، ويؤكد على دور الروح الفردية وعلى الرؤيا الحميمة . ورغم ان مذهب أصحاب الطريقة كان يتسم بجانب أكثر عملية في الحياة مثل الخدمة الاجتماعية ، فانه ، مثل مذهب اصحاب التقوى ، استطاع أن يجعل الناس يدركون ما في الحياة البشرية من سرعة زوال وعبث ، وما في مصير الانسان من

كآبة . وسرعان ما صار هذا الموضوع يتضح في الشعر في أعمال مثل قصيدة گري : **مرثية كتبت في مقبرة ريفية** (١٧٤٢ ـ ٥١) ، وقصيدة يونگ : **افكار ليل** (١٧٤٢) ، وقصيدة هارفي : **تأملات بين القبور** (١٧٤٨) . العنوانات وحدها تفسر لماذا اطلق على هذه القصائد جميعاً (شعر الليل والقبور) (ينظر ڤان تيغم ، **شعر الليل والقبور**) . في جميع هذه التفجعات على مصير الانسان ، تسود نبرة عاطفية بدل واقعية مرعبة فجة تميز (رقصة الهياكل العظميّة) السائدة في القرون الوسطى . هنا يتراجع الجسدي امام العاطفي ، اذ تثير التأملات الحزينة صور الخراب (المقابر ، الخرائب ، الاديرة العتيقة) . وفي **مرثية** گري الكثير من عناصر هذا الشعر الكئيب ، موضوعاً وطريقة : المقبرة ، القبور مشيرة الى زوال الحياة ، الغسق عند انتهاء النهار ، الوحدة ، الوجوم ، رتابة وصف المحيط الذي تنكمش فيه جميع التفصيلات ازاء الاثر العام ، تململات الخيال الشعري في بدايته ، العمل خلال صور بارعة وحافلة في آن معاً . رغم ان قصيدة يونگ أقل قيمة من الناحية الفنية ، فان أفكاره الليلية مهمة في هذا المجال ، لأن شيوع الميل الى القصيدة الطويلة الحزينة يشكل تعليقاً ذا مغزى على ذوق عصر الحساسية . هنا يصور يونگ نفسه شيخاً وحيداً ، محروماً من الزوجة ، والابنة والصديق ، يقضي ليالي أرق في تأملات كابية .

ss

لمَ يندبون ضياعهم من ليسوا بضائعين ؟
لم يحوم فكر البؤس حول قبورهم ،
في أسى كافر ؟ هل ثمة ملائكة ؟
أتخبو ، مطمورة في الرماد ، نار السماء ؟
أحياء هم ! يحيون على الارض أي حياة
لا مضاءة ، لا ملحوظة ؛ ومن عين
عطوفة لتنزل رحمة السماء
عليّ ، أنا الأصدق تعدادي بين الأموات .
هي ذي الصحراء ، هي ذي الوحدة :
ما أحفل القبر بالناس ، ما أحفله بالحياة !
هذا قبو كآبة الخليقة ،
وادي الجنازات ، ظلام السّروِ الحزين ؛
أرض الأطياف ، والظلال والخواء !
كل ما في الأرض وهم ، كله ، وما خلفه
جوهر ، وخلاف هذا عقيدة الجنون :
أي ثبات يكون حيث لن يكون تغيير .

(**الليلة ١** ، لندن ، ١٨١٣ ، ص ٧)

هذا الدفق من المشاعر الحزينة كان يستهوي قدر ما تستهوي الرواية العاطفية . سيل العواطف ، الأماكن الغامضة الظليلة ، التعبيرات الفخمة ، الكآبة الدفينة : هذه جميعاً تتنبأ بوضوح بمقدم الكتابة الرومانسية .

ss

مراتع جديدة :

كان الرومانسيون في بحث عن الطبيعي والتلقائي ، ليس في عالم العواطف الداخلي حسب بل في العالم الخارجي كذلك . لذا فقد طوروا اهتماماً شديداً في مجالات هي على أشد النقيض من اصطناع الحياة الحضرية ، وحياة القصور بخاصة ، ألا وهي الطبيعة والمجتمع البدائي (البسيط) . ومما يصور هذا الاتجاه هروب ماري ـ انطوانيت الشابة من قصر فيرساي المنيف لتلعب لعبة الراعي والراعية في قريتها المصغرة يتي ترينون .

هذه (العودة الى الطبيعة) تضمنت مفهوماً عن الحياة الخارجية جديداً بالمرة . والتغير الأساس يمكن أن يجمل بكلمتين : من نظرة ميكانيكية الى نظرة عضوية . فبالنسبة الى ديكارت واتباعه العقلانيين كان العالم ماكنة ، هندسه الله في البدء ، وغدا يسير حسب مبادىء موضوعة ؛ فالانسان ، بعقله ، كان ملك هذا العالم يروض ذلك الشيء المتوحش ، الطبيعة ، بجعلها تنتظم في أحواض زهر متناظرة ، وأسيجة نبات أنيقة ، ومسالك مستقيمة ، على طريقة الحدائق الفرنسية المنتظمة . وكان طراز منتصف القرن الثامن عشر في الاسلوب الانكليزي البديع في ترتيب حدائق المشاهد الطبيعية معبراً ومؤثراً في هذا التغير في الموقف . وبعد أن كانت الطبيعة محض أداة بيد الانسان ، أعطيت الآن ولأول

ss

مرة وجودا ذاتياً ، وبعد أن كان الشعراء يستعملون عبارات مكرورة غامضة ، أصبحوا فعلا يراقبون ويصفون ما يرون . كان هذا المنبع الاساس لاعمال أمثال تومسن : **الفصول** (١٧٣٠) ، و هالر : **جبال الآلپ** (١٧٢٩) ، و سان ـ لامبير : **الفصول** (١٧٦٩) . وربما كانت مراقبة الطبيعة هذه مما أدى الى ادراك طبيعتها الحركية العضوية ، ذات الحياة دائمة التغيّر ، المتنوعة في مزاجها تنوع حياة الانسان ذاته . ومن هنا لم يبق سوى خطوة الى ذلك الارتباط في الأمزجة بين الانسان والطبيعة مما هو شائع في الشعر الرومانسي . وقد سبق أن حدث هذا في الفترة ما قبل الرومانسية عندما تدخلت الحساسية لتقلب تصوير الطبيعة الموضوعي الى احساس ذاتي بالطبيعة . فصار مزاج الطبيعة يرى أكثر فأكثر في علاقته بعواطف الانسان ، مثلا في الأبيات الأولى من مرثية گري ، في بعض أشعار كوپر و دليل ، وبصورة أخص في شعر گوته الغنائي المبكر : (ما أروع ما تضيء/ الطبيعة لي) يهتف في أول **أغنية أيار** (١٧٧١) ، وهي قصيدة غنائية تحفل بمسرات الحب الفتي والربيع ، في امتزاج كامل بين الشاعر والطبيعة . هذا التداخل بين الانسان والطبيعة شائع في الشعر الرومانسي والنثر (وكذلك في الرسم) حيث يكيّف المحيط الطبيعي مع حالة الفرد الذهنية . والمثال الأسبق لهذا المقترب هو ما يدعى في المعتاد ، (حالة المشهد الطبيعي الذهنية) كما

نجده في كتاب روسو : **تأملات متجول وحيد** (١٧٧٨) .

منذ أيام انتهى قطاف العنب ، وتوقف أهل المدينة عن نزهاتهم في الريف ، وصار الفلاحون كذلك يهجرون الحقول حتى تحين أعمال الشتاء . فعادت مرابع الريف ، وهي ما تزال خضراء باسمة ، ولكنها تفقد بعض أوراقها ، وتكاد تكون مهجورة ، توحي بصورة الوحدة واقتراب الشتاء . كان مظهر الريف يوحي بشعور عذب حزين كان لا بد أن يروق لي لقدر ما كان يشبه عمري وقدري . ووجدتني في المنحدر من حياة بريئة يائسة ؛ وكانت روحي ما تزال حية بالشعور ، وذهني ما تزال تزينه بضع زهرات عراها من الحزن ذبول ومن الضجر جفاف . وبين الوحدة والهجران أحسست دبيب البرد في بدايات الصقيع . . .

من الواضح ان مثل هذا المقطع يؤدي الى عتبة الرومانسية .

كان روسّو حاسماً كذلك في تطوير أعراض (الحياة البسيطة) وما ارتبط بها من فكرة (المتوحش النبيل) ولم يكن ذلك جديداً على الادب تماماً ، فما تزال رواية **روبنسن كروزو** (١٧١٩) تعد من أشهر الامثلة على قصص

ss

(الجزيرة المهجورة) . ولكن روسو هو الذي طعّم حكاية المغامرة بمثالية تركت أثرها في الاتجاه المثالي عند الرومانسيين ، وفي مشروع المجتمع الامثل عند كولردج و سذي ، وفي رؤيا العصر الذهبي عند بليك . ففي **القول في أصل عدم المساواة بين البشر (١٧٥٥)** يرى روسو أن الانحلال ينجم عن الحضارة ، وخصوصاً عن حيازة الملكية ، التي أدت الى عدم المساواة ، ومنها الى الحسد والحرمان . وكان علاجه المقترح مفهوم (العودة الى الطبيعة) المشهور ، والى ما دعاه ، الحالة الاشتراكية الاولى ، وهي تنظيم جماعي أولي يقوم على المشاركة . ومن الواضح أن هذا المبدأ الديمقراطي لقي القبول في عصر تحكمه أرستقراطية قوية من مالكي الأرض . وقد أدّى ذلك الى الاعلاء من شأن مجتمع (البراءة) في الحالة (الطبيعية) للانسان (البدائي) رغم ان هذه الاصطلاحات كانت تفسر بشكل غائم . وصار الناس يبحثون عن مثل تلك المجتمعات البدائية وظنوا أنهم واجدوها أما في أقاصي المعمورة أو في الزمن الغابر .

وهكذا ظهر فيض من الاعمال نجم عن اكتشاف الفضائل في (الطبيعي) فكانت الحكايات ذات الجو العجيب كما نجد في أعمال برناردان ده سان ـ پيير مثل : **الكوخ الهندي (١٧٩٠) ، پول وفرجيني (١٧٨٨)** ؛

وكانت رعوية الجزيرة ، التي تشيد بـالجمال الخلقي في الحالة الطبيعية ، وتوضح كيف تأتي المأساة من ملامسة الجشع الموجود في الحضارة الأوروپيـة ؛ وكانت أعمـال شاتوبريان : **آتالا** (١٨٠١) **ورنيه** (١٨٠٥) التي تدور حول (الناتشز) وهي قبيلة أميركية بدائية نبيلة . وكانت ثمة كتابات تهتم بأعمال الانسـان الطبيعي ، وبفكـرة العدالـة الطبيعية : مثل ما نجد عند گوته : **گوتز فون بيرليشنگن** (١٧٧٣) وعند شيلر : **اللصوص** (١٧٨١) وهي مسرحية عن موضوع روبن هود . وكان ثمة اهتمام كبير كذلك بالنطق التلقائي لدى الانسان الطبيعي في الأغاني الشعبية وحكايات الماضي ، مما نشر في مجموعات مثل **مخلّفات** پرسي (١٧٦٥) **وأصوات الناس** (١٧٧٨) من تأليف هيردر . وهذا أيضاً هو جوهر انبعـاث الروح الكلتية[١] ، **وأشعار أوشّن**، التي منذ أن نشرها ماكفيرسن في عام (١٧٦٢) عصفت بأوروپا قـولاً وفعـلاً في تـرجمـات ، ومحاكاة ، وتطويرات أخرى في الشعر ، والمسرح والأوپرا ، والـرسم وحتى في المـلابس (ينـظر ڤـان تيغم ، **أوشّن والأوشّنية في الادب الأوروپي في القرن الثامن عشر**) . لقد قدم ماكفيرسن هذه الاضمامة من قصائد النثر مع دراسة مستفيضة كصيغ تترجم عن شاعر كلتيّ قديم ، هـو آخر من تبقى من جيل منقرض ، يتغنى بـانجازاتهم العـاطفية والبطوية . وعندما يوضع أوشن في مصاف شكسپير (وهو

ss

ما فعله حتى گوته في حداثته) ندرك الى أي مدى أخذت هذه الاشعار بعين الجد . فقد كانت جذابة لاسباب عدة : كشعر (طبيعي) لانسان بدائي وكصورة لمجتمع بدائي ، كتعبير عن حساسية كئيبة ، كاستحضار لمشاهد طبيعة الشمال الفتانة التي يغشّيها ضباب العتمة ، كرؤ يا من أساطير الكلت الوثنية (أي ضد الكلاسية) حيث تكون الاسماء وحدها مما يثير الخيال (كوثولين ، دار ـ ثولا ، كاثمور ، تيمورا ، گوثونا ، فنگال . . .) ، كسرد درامي لمؤامرات مثيرة مما يذكر بقصص الرومانس القديمة ، وأخيراً ، وليس آخراً بحال ، كأسلوب شعري جديد ، غني بالصور والاستعارات ، عاطفي ، موسيقي ، حماسي ، تلونه عبارات أقوام الشمال الفريدة :

مثلما تسرع الشمس القلّب فوق تلّة لارمون المعشبة ؛ كذلك تمر حكايا القِدم بروحي في الليل ! عندما يأوى المنشدون الى المهاجع ، وتعلق المعازف في بهو سلمى ، عند ذلك يأتي صوت الى أوشن ، فيوقظ منه الروح ! إنه صوت السنين الخوالي ! تنداح أمامي ، بكل ما جرى فيها ! أطبقُ على الحكايا وهي تمر ، فأسكبها غناء . ليس كالجدول المضطرب أنشودة الملك ، بل كارتفاع اللحن من عند لوثا ذات الأوتار . لوثا ذات

ss

الأوتار الكثار ، لا صامتة صخورك الرقراقة ، عندما ترسل مالفينا على المعزف يدين بيضاوين ! يا نور الافكار الظليلة ، التي تحوم حول روحي ، يا بنت توسكار ذي الخوذات ، الا تسمعين النشيد ! فنحن نستعيد ، يا بنت لوثا ، سنيناً من مطاوي البعيد !

(لندن ، ١٧٨٤ ، ج ١ ص ٩٩)

ومهما كان حكمنا على مستواها الادبي ، مهما كانت شكوكنا حول أصالتها ، فان **أشعار أوشن** تبقى ذات أهمية تاريخية ، لأنها تكشف عن نوع الشعر الذي انجز وغذّى آمال ما قبل الرومانسية . والى جانب ذلك ، يبدو أنها تؤكد النظرة الجديدة القائلة ان الشعر خلق تلقائي من لدن موهبة طبيعية .

جماليات جديدة :

منذ انحلال نظام الكلاسية المحدثة القديم بدأت بالظهور تدريجاً نظرية جديدة في التعر . فبين مناداة درايدن و ليسنگ لتقدير أنواع الجمال ، و (واقعية) ديديرو وحماس ليسنگ لشكسپير بوصفه نبوغاً أصيلاً ، نجد بدايات جديدة مهمة . فالكلمات الأساسية مثل (نبوغ)

(أصالة) (خلق) ، اضافة الى (تلقائي) و (طبيعي) كانت في الواقع شائعة في فترة ما قبل الرومانسية ، كما أوضح لوگان پيرسول سمث في تحليله (أربع كلمات رومانسية) ، حيث يذكر سلسلة من الدراسات النقدية نشرت بين ١٧٥١ - ١٧٧٤ بأقلام كتّاب مثل جوزف وتوماس وارتن ، رچارد هرد ، وليم دَف ، إدموند برك ، وليم شارپ ، حول موضوعات مثل نبوغ پوپ ، الاصالة في الكتّاب ، النبوغ الاصيل ، نبوغ شكسبير . . . بين هذه الابحاث الخاملة (الصحارى المتربة والبحار الميتة في الادب ، حسب تعبير سمث ثمة واحدة ذات أهمية دائمة ، يونگ : **أقوال في التأليف الاصيل** (١٧٥٩) . وهذا لا يعني أن أفكار يونگ : كانت جديدة في جوهرها ؛ فقد جرت محاولات عدة لتبين مدى ما أخذ عن أسلافه . ولكن **الأقوال** تبقى ذات أهمية لأنها تلخّص وتبلور خطوط الفكر الجديد ، فتضعها في صيغة أكثر اقناعاً وحيوية من ذي قبل . يضع يونگ خطوطاً واضحة بين المحاكاة والاصالة ، المعرفة والنبوغ ، القواعد والخلق الحر ، الأقدمين والمحدثين :

فيمكن القول إن الأصيل ذو طبيعة خُضَرية ، فهو يرتفع تلقائياً من جذور النبوغ الحي ، وهو ينمو ، ولا يصنع ؛ والتقليدات غالباً نوع من الصناعة

يخرجها أولئك الآليون ، بالصنعة والجهد . من مواد
موجودة سلفاً ليست مما يعود لهم .

(نيويورك ، ١٩١٧ ، ص ٤٥)

هنا يستعمل يونگ حتى صورة النمو العضوي التي أصبحت فيما بعد أثيرة عند گوته و كولردج . فمن خلال مناداته بمقترب مغامر ، واصراره على صفة الالهام الإلهي في النبوغ ، وتوكيده على الاصالة والتلقائية ، كما في تعبيراته المتألقة ، كان يونگ يبشر بالنظرية الشعرية الرومانسية . **والاقوال** ليست تعديلاً آخر على قانون الكلاسية المحدثة ، على طريقة الاستنارة ؛ بل هي إبدال القديم بمجموعة جديدة من الأفكار ، هي في كثير من الوجوه نقيض له .

كان ما صاحب **الاقوال** من صدى مباشر في انگلترا أقل مما حدث خارجها ، وبخاصة في المانيا ، حيث نشرت الترجمة الاولى عام ١٧٦٠ فحظيت باهتمام فوري واسع . وبدا ان المنهاج الجمالي الذي قدمه يونگ قد فصّل على قياس حركة (الصخب والاندفاع) ، التي شاعت في بدايات ١٧٧٠ . فهؤلاء الكتاب الشباب ـ گوته (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢) ، شيلر (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) ، هردر (١٧٤٤ ـ ١٨٠٣) ، كلينگر (١٧٥٢ ـ ١٨٣١) ، لنتز (١٧٥١ ـ ٩٢) وبرگر (١٧٤٨ ـ ٩٧) ـ كانوا في ثورة ضد أي مذهب منظم ، أدبي ، اجتماعي ، سياسي أو ديني . ففي اندفاعهم

العارم للتخلص من قيود الماضي رفضوا جميع مظاهر الوضع الراهن) . وكل ما كان يهم في الحياة كما في الفن هو النبوغ الاصيل الخلاق لدى الفرد الذي يجب ان يكون حراً للتعبير عن خبرته الشخصية تلقائياً . ولا غرابة إذن أن الصخب والاندفاع) ، قد عرفت بتسمية بديلة هي (عصر لنبوغ) .

ومرة أخرى في انتشار الجماليات الجديدة ، كما في لرواية العاطفية ، والتعبير عن الكآبة ، واكتشاف الشعر البدائي ، جاء الدافع الحيوي خلال الفترة قبل الرومانسية في انكلترا ، رغم ان الكثير من هذه التجديدات كان لها تأثير اعظم وأسرع عبر القنال الانكليزي عنه في بلد المنشأ . فالعرف الانكليزي المتحرر الذي يعطي المرء حرية عرض آرائه مهما كان مصدرها كان دائماً يؤدي الى ثروة من الافكار الجديدة . ومن ناحية أخرى ، خلقت هذه الحرية ، اضافة الى تراث أدبي طيب ، حاجة أقل للاصلاح الجذري عما كانت عليه الحال في المانيا ، حيث كان الناس في جوع لبداية جديدة بعد فترة طويلة من العقم النسبي . فالعنف الذي يميز (الصخب والاندفاع) ، مع تطرف الرومانسية الألمانية يعكسان الرغبة في (اللحاق) بالآخرين ، بل التفوق عليهم . وفي فرنسا لم يكن سوى القليل من هذين الاتجاهين : هنا الاعتزاز العظيم بالكتّاب الكلاسيين من أهل

SS

البلد والاخلاص لهم ، كان يمتزج برغبة متزايدة في شيء جديد ، وتشوّف لأفكار (أجنبية) . وبهذه الطريقة يفسر التاريخ السابق على الحركة الرومانسية معنى الرومانسية بشكل عام كما يحدد شخصية الجماعات الرومانسية كلا على انفراد .

ss

٣

الرومانسيّون وأعمالهم

عندما اتخذت الحركة الرومانسية مظهرها بتشكيل جماعة حول الأخوين شليگل في المانيا ، في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر ، وعندما نشر وردزورث كولردج **قصائد غنائية** عام ١٧٩٨ ، كان الكثير من المواقف ولافكار والاساليب المرتبطة بالفن الرومانسي قد ظهر ، في الاقل في شكل جنيني . لقد كانت حركة إعادة نظر أساسية تدور على امتداد القرن الثامن عشر ، كما سبق القول . وبهذا المعنى كانت الحركة الرومانسية نتيجة وذروة لعملية طويلة من التطور . لكن تطورها البطيء لا يلغي ، ولا حتى يناقض ، المفهوم الشائع عن مجيء الرومانيسية كثورة ، رغم ما يبدو على هذا القول من تضاد ، لأنه كان يعني قلبا في نظريات الخلق ، في مقاييس الجمال ، في المثل وفي انماط التعبير . هذه التغيرات الجذرية مما تضمنته الطفرة الرومانسية ما كان لها أن تأتي الا نتيجة عملية نضج طويل .

كانت الحركة الرومانسية استمرارا لما قبل الرومانسية ، ولكنها كانت أكثر من ذلك في نقطة جوهرية : موقفها من الخيال . يقول سر موريس باورا في الجملة الاولى من مقالاته المجموعة بعنوان **الخيال الرومانسي** :

> لو شئنا فصل ميزة واحدة تفرق الرومانسيين الانگليز عن شعراء القرن الثامن عشر ، فان ذلك يوجد في الاهمية التي أسبغوها على الخيال وفي النظرة الخاصة التي كانوا ينظرون بها اليه .

إن التغير من مفهوم القرن الثامن عشر للخيال على أنه محاكاة الى مفهومه التعبيري في القرن التاسع عشر (والعشرين) نجد له تحليلا بارعا في كتاب م . هـ . أبرامز : **المرآة والمصباح** . خلال عصر الاستنارة كان ثمة ادراك وليد لقوى الخيال السحرية ، ولكن ما قبل الرومانسيين كانوا يميلون الى توكيد الصفة الطبيعية والتلقائية والبدائية . ولكن الخيال لم يصل الى المقدمة سوى في عهد الرومانسيين . وقد لعبت الفلسفة الذاتية عند فخته دورا في ذلك من خلال القول بأنه حتى وجود العالم وشكله يعتمد كليا على نظرة الخيال الفردي . إن المنضدة أو الشجرة موجودة **بسبب** و **مثل** ما نراها ؛ أو كما قال بليك عندما سئل « عندما تشرق الشمس ، الا ترى قرصا مستديرا من النار يشبه الجنيه الذهب ؟ » كلا ، كلا . إنما أرى جماعة لا

ss

تحصى من جنود السماء تهلل ، « قدّوس ، قدّوس ، قدّوس هو الرّب الإله القادر . » (**رؤيا الدينونة في شعر ونثر** ، تحرير ج . كينز ، لندن ، ١٩٤٦ ، ص ٥٦١) . ثم يضيف بليك معلقا (أنا لا أسائل عيني الجسدية أو الخاملة أكثر مما أريد ان أسائل النافذة عن المنظر . فأنا أنظر من خلالها وليس بوساطتها .) والذي ينظر بوساطته بليك والرومانسيون هو عين الخيال ، الذي يتيح لهم النفاذ الى ما وراء الحقيقة السطحية في اتجاه المثال الجوهري . لقد كانوا شديدي الادراك بالهوة بين عالم الظواهر المفهوم العابر ، وبين عالم أزلي مطلق ، تسكنه الحقيقة المثلى ، والطيب والجمال ، ويستطيع الانسان إدراكه عن طريق الخيال . فعندما قال كولردج في **قصيدة الاكتئاب** :

آه ، من الروح ذاتها يجب أن ينطلق
ضوء ، ألق ، غمام جميل منير

كان يشير الى ما دعاه في مقطع لاحق :

روحي الخلاقة ذات الخيال

القوة التي تبعث المعنى في (ذلك العالم البارد البليد) . وهكذا فان قوة الخيال تشكل واحدا من الموضوعات المركزية في **سيرة أدبية** ، وعند شيلي في **دفاع عن الشعر** ، حيث يوصف الشعر على أنه (التعبير عن الخيال) (**الاعمال الكاملة** ، تحرير ر . إنكين ودبليو .

بيـك ، لنـدن ، ١٩٦٥ ، ج ٧ ، ص ١٠٩) كـذلـك
وردزورث يتحدث عن الشعر على أنه (من أعمال الخيال
والعاطفة) (**الاعمال الشعرية** ، تحرير ي . ده سيلنكور ،
اكسفورد ، ١٩٤٤ ، ج ٢ ، ص ٤٠٩) وقد كتب كيتس
عن نفسه في رسالة الى أخيه جورج بتاريخ ١٨ أيلول
١٨١٩ يقول (أنا أصف ما أتخيل) وهي عبارة قد تكون
وسيلة الفن الرومانسي الصحيح جميعا ، الذي تكون أسمى
غاياته أن يصف العالم بطريقة يغدو فيها اللامحدود في
المحدود والمثالي في الواقعي متكشفا بجميع جماله .

هذا المفهوم عن الخيال الخلاق يكاد يكون معيارا
للرومانسية موثوقا أكثر من أي عامل غيره . لئن كان بايرن
لم يقر بذلك فقد كان له من الوشائج مع شعراء القرن الثامن
عشر قدر ماله (ان لم يكن أكثر) مع كولردج ،
شيلي ، بليك ، كيتس ، وردزورث . ثم إن
عددا ممن أطلق عليهم اسم الرومانسيين الفرنسيين لم يدركوا
الدور الاساس للخيال ، فهم أشه بمهاجمي العقائد من أمثال
جماعة (الصخب والاندفاع) السابقة على الرومانسية ، لان
التطورات في فرنسا قد تأخرت بقيام الثورة وعناد أصحاب
الكلاسية المحدثة مما جعل ارتفاع الخيال الى منزلة
(المليكة بين القدرات جميعا) يتأخّر الاعتراف الكامل به
حتى مجيء بودلير والرمزيين في أواسط القرن التاسع

عشر . ولكن الرومانسيين الالمان يشاركون الانكليز في معتقداتهم ، وهم غالبا ما يرون جنود السماء التي رآها بليك (أو مشاهد أكثر غرابة) عند النظر الى الشمس .

وهكذا يتضح وجود اشتباكات معينة من التشابه والاختلاف عند الرومانسيين الاوربيين . والخوض في هذا الموضوع يخرج عن حدود هذه الدراسة ؛ ومن جهة أخرى يكون تجنبه الكامل سببا في التبسيط حد التشويه . لذا قد يكون من المفيد في هذه المرحلة اعطاء وصف موجز للجماعات الرومانسية المختلفة في تسلسل زمني . لأن المرء يكون عرضة لدى البحث في الرومانسيين أن ينسى كم من الاجزاء الفردية اشتملت عليها الحركة ، ومدى اتساع الفترة الزمنية التي امتدت اليها .

المجموعات المتلاحقة :

الرومانسيون الالمان :

ينقسم الرومانسيون الالمان الى جيلين متميزين هما ، (الرومانسيون المبكرون) و (الرومانسيون المتأخرون) الذين يدعون أحيانا (الرومانسيون الشباب) . والجيل الاول يشكل أول جماعة رومانسية أوروبية ، يبدأ تاريخها من ١٧٩٧ حتى السنوات الاولى من القرن التاسع عشر . وكان مركزها لمدة قصيرة مدينة برلين ، ثم مدينة يينا الجامعية

الصغيرة ، حيث اتخذت اسمها البديل ، (رومانسية يينا) .
ويبدأ الطور الثاني في حدود ١٨١٠ ـ ٢٠ تحت اسم (رومانسية هايدلبرگ) رغم أن القليل من أعضائها كانوا يجتمعون في مدينة هايدلبرگ ، بينما كان الآخرون في ميونخ وڤيينا . وبالرغم من وجود بعض الاستمرارية في الشخصيات والافكار ، يختلف الجيلان في وجوه عدة في الاهتمامات والخصائص . وهكذا حتى في حدود الكيان الوطنيْ الواحد ، يكون من الصعب اطلاق الاحكام العامة على (الرومانسيين) .

كانت فئة (الرومانسيين الاوائل) شديدة الشعور بتماسكها بوصفها جماعة ، بؤرتها الاخوان شليكل ، فريدريك (١٧٥٩ـ ١٨٠٥) ، متبكر لكنه ذو شطط ، و آوگست ڤيلهيلم (١٧٦٧ ـ ١٨٤٥) ، صاحب ذهن اكثر انتظاما مكّنه من نقل أفكار أخيه والقيام بدور (المفسّر) لنظرية الرومانسية الالمانية في محاضراته عن الفنون الدرامية والفنون الجميلة ، التي ترجمت الى الانكليزية والفرنسية في العقد الثاني من القرن التاسع عشر . وكانت (روح الجماعة) لدى الرومانسيين الاوائل لا تتعارض مع الفردية الرومانسية لانها تنبع جزئيا من اعتقاد بأهمية الفرد الذي يمكن الوصول اليه عن طريق الصداقة ، وعن طريق تلك الفعاليات الجماعية العجيبة التي تقوم على الجزء السابق من

الكلمة الاغريقية (مع) الذي يفيد صفة (الكون مع الأخرين) مثل : (الوجود الجماعي) (التفلسف الجماعي) (الحماس الجماعي) (الشعر الجماعي) . . . الخ . أما في الواقع فقد كان ذلك يعني حملات اصطياد الضفادع في الفجر ، التي كان يقوم بها الرومانسيون الاوائل ليجهزوا مواد التجارب للعلماء من بين الاعضاء ! فقد كانوا في الواقع شموليين في اهتماماتهم التي كانت تتراوح بين الفلسفة والشعر والدين والسياسة والعلوم الطبيعية . لذلك قد شملت الجماعة الى جانب الشعراء ڤاكنرودر (١٧٧٣ ـ ٩٨) ، تيك (١٧٧٣ ـ ١٨٥٣) ، و نوڤاليس (وهو الاسم المستعار الذي اتخذه هاردنبرگ ، ١٧٧٢ ـ ١٨٠١) المفكر الديني شلايرماخر ، والفيلسوفين الطبيعيين شيلنگ و باآدر والفيزياوي ريتر . ولم تكن هذه الصفة الشمولية محض تعبير عن الهوس الالماني التقليدي بالثقافة ؛ فقد كانت نابعة من النظر الى الرومانسية بوصفها اعادة تقويم وجودية شاملة كان مقدرا لها ان تشع من الشعر لكي تقلب (أو تُشَعِّر ، كما يقولون) العالم أجمع .

قدمت هذه المعتقدات في القدر الكبير من الكتابات النظرية التي كانت السبب الرئيس في شهرة الرومانسيين الاوائل . وباستثناء نوڤاليس و ڤاكنرودر ، اللذين توفيا في شبابهما ، و تيك الذي كان خارج الجماعة نوعا ،

كان الرومانسيون الاوائل أبرع في تناول الافكار من كونهم شعراء مبدعين . فميلهم الى تجـريدات ما وراء الطبيعية يجد خير تمثيل له عند شلايرماخر في : **نحو نظرية في السلوك الاجتماعي** ، وهي محاولة لوضع الصداقة في قالب نظام . والكثير من آرائهم صيغ في مقطّعات حكِميّة ظهرت في مجلتهم آثينايوم . وقد بدأ إعادة تقويم الوجود البشري من موقف الذاتية المفرطة الذي نادى به فختة . فبما أن العالم يقوم على ادراكنا ، بوسعنا اعادة تشكيله في مثالية سحرية دائمة التقدم . والوسيلة لبلوغ هده الصيغة الشعرية هو الخيال الخلاق ، وبخاصة ذلك الذي يمتلكه الفنان ، الذي لهذا السبب يشغل منزلة سامية في هذا النظام . فالعمل الفني يقوم بدور الوسيط لأنه يصور ، في تقريب رمزي ، رؤ يا الفنان عن العالم المتسامي الذي يوصله اليه خياله . ومن الواضح ان التلخيص العابر لا يمكنه أن يعطي هذه النظرية الجمالية الدقيقة ما تستحق ، لانها تقوم بشكل كبير على البداهة وتصطبغ بشكل عنيف بصوفية شبه دينية . وبغض النظر عن الافكار ، نجد كلمات (مثل ، شعر ، طبيعة ، تشوّق ، . . . الخ) غالبا ما تستعمـل بشكل نـادر يزيـد في صعوبـات التفسير . مثال ذلـك التعريف الـذي وضعه فـريدريـك شليگل عن الشعر الرومانسي في القطعة ١١٦ من مجلة آثينايوم ، وهو يغني عن أي تعليق آخر :

الشعر الرومانسي شعر عالمي تقدمي . وقد قدر له أكثر من محض توحيد أنماط الشعر المختلفة وربط الشعر بالفلسفة والبلاغة . وعليه أن يمزج ويصهر الشعر والنثر ، النبوغ والنقد ، الشعر الفني والشعر الطبيعي ، أن يجعل الشعر حياً واجتماعياً ، والعيش والمجتمع شعريا ، أن يضفي الشعر على الفهم ، أن يملأ ويشبع أشكال الفن بمواد قيمة من كل نوع ، يبعث فيها الروح دفق من الفكاهة . وهو يشمل كل ما هو شعري من أضخم أنظمة الفن تعقيداً نزولا الى الحسرة ، الى القبلة التي تنفثها أغنية ساذجة من طفل يصنع شعره الخاص . بمقدور الشعر الرومانسي أن يتماثل مع ما يجري تصويره بحيث يحمل المرء على الاعتقاد بأن هدفه الأوحد أن يصف الأفراد الشعريين من كل صنف ؛ ومع ذلك يوجد حتى الآن صنف مخصص تماماً للتعبير عن روحية المؤلف : وقد أدى ذلك ببعض الفنانين ، الذين قصدوا محض كتابة رواية ، أنهم قاموا بما يشبه تصوير أنفسهم . بوسع الشعر الرومانسي وحده ، مثل الملحمة ، أن يكون مرآة العالم أجمع ، صورة العصر . وفي الوقت ذاته ، إذ يكون حلواً من أية مصلحة حقيقية أو مثالية ، يستطيع الانسياب على أجنحة الانعكاس الشعري بين

المصوَّر والمصوِّر ، مستمراً في تقوية هذا الانعكاس ومضاعفته كما يحدث في سلسلة لا تنتهي من المرايا . وهو يمتلك إمكانية أعلى تطوّرٍ متعدد المستويات ، ليس من خلال التوسع الخارجي حسب ، بل من خلال التغلغل الداخلي كذلك ، لأن كل شيء قدّر له أن يكون كياناً كاملاً تنتظم أجزاؤه جميعاً بشكل موحد ، وهكذا يتفتح المشهد من كلاسية غير محدودة دائمة النمو . في مجال الفنون يكون الشعر الرومانسي بمنزلة الفهم من الفلسفة ، ومنزلة الصفة الاجتماعية والصداقة والحب من الحياة . أنماط الشعر الأخرى مكتملة ويمكن الآن تحليلها بدقة . الشعر الرومانسي ما يزال في عملية خلق ، وهذا في الواقع جوهره ذاته ، كونه في تطور أبدي ، لا يكتمل أبداً . ولا يمكن ان يستنفد بأية نظرية ، ولا شيء غير النقد التنبؤي يجرؤ على تحديد مثاله . هو وحده اللامحدود ، مثلما هو وحده الطليق تماما ، متخذاً قانونه الأول أن هوى الشاعر لا يحتمل أي قانون . الشعر الرومانسي هو الصنف الوحيد من الشعر الذي هو أكثر من محض صنف ، وهو في الواقع فن الشعر ذاته في حد ذاته : لأنه ، بمعنى من المعاني ، يكون الشعر جميعاً أو يجب أن يكون رومانسياً .

بعد المثالية المتطرفة عند الرومانسيين الأوائل ، قام جيل الشباب ، من دون أن يرفض رسمياً منهاج سابقيهم ، بالتحول بهدوء الى اهتمامات أكثر عملية ، فكانوا في الواقع أكثر إبداعاً بكثير . فالأعمال الشهيرة في الرومانسية الألمانية ـ مثل القصائد الغنائية والحكايات عند آرنيم (١٧٨١ ـ ١٨٣١) ، برينتانو (١٧٧٨ ـ ١٨٤٢) ، كاميسو (١٧٨١ ـ ١٨٣٨) ، آيشندروف (١٧٨٨ ـ ١٨٥٧) فوكيه (١٧٧٧ ـ ١٨٤٣) ، هاينه (١٧٩٧ ـ ١٨٥٦) ، هوفمان (١٧٧٦ ـ ١٨٢٢) ، موريكه (١٨٠٤ ـ ٧٥) ، روكيرت (١٧٨٨ ـ ١٨٦٦ (أولاند (١٧٨٧ ـ ١٨٦٢) ـ جميعها من انتاج الرومانسيين المتأخرين الذين استأنفوا وطوروا اهتمامات ما قبل الرومانسيين : سحر الماضي ، عشق الطبيعي والبسيط ، وبالتعبير الشعري الموسيقية والتلقائية . ولا يعني هذا أنهم كانوا مقلِّدين ، لأنهم أضافوا الى هذا التراث استغوار ما هو خارق للطبيعة (وبخاصة في حكايات هوفمان) مع ميل قومي شديد أدى الى أبحاث علمية في تاريخ اللغة الالمانية (الأخوين گريم) كما أدى الى مجموعات عديدة من الأغاني والحكايات الشعبية الألمانية . وقد قدم هذا مثالا أمام كتابات الرومانسيين المتأخرين الذين كان هدفهم فيها استعادة البساطة التي تميز التعبيرات الشعبية في فن يبدو عليه انعدام الصنعة .

ss

الرومانسيون الأنگليز :

لا يمكن تصنيف الرومانسيين الانكليز على شاكلة الألمان أو حتى الفرنسيين رغم جهود بعض النقاد الأوائل . في كتاب **عصر وردزرورث** يقترح هيرفورد التقسيم : جماعة وردزورث بين ١٧٩٨ ـ ١٨٠٦ ، ومركزها منطقة ستووي و گراسمير ، وتضم كولردج ، كراب و (كلير ، بارزة في تأكيدها على التناغم بين الانسان والطبيعة ، ثم تأتي جماعة سكوت بين ١٨٠٥ ـ ١٠ ، تضم كامبيل ، مور وسذي ، وتؤكد على الصفة القروسطية ومناطق الحدود ، موغلة في التقاليد ، واجدة تعبيرها الرئيس في الشعر القصصي ؛ وأخيرا جماعة شيلي بين ١٨١٨ ـ ٢٢ ، وتضم العالميين الذين يحسون بالعائدية حتى في ايطاليا واليونان ، مثل بايرن و كيتس المتحمسين في توكيد الحرية والجمال . مثل هذا التصنيف المحدد لا يمكن ان ينير الكثير ، لأنه يفترض صحة المسائل اكثر مما يقدم من إجابات :هل ثمة وشائج فعلية بين بايرن وكيتس و كولردج و كلير ؟ الا يعد سكوت واقعيا قدر ما هو رومانسي ؟ وأين يقع بليك في هذا النظام ؟ فبدل اضاعة الجهد في عمل أكاديمي عقيم يحاول (تصنيف) الشعراء ، يكون من الأحكم ـ والأصح ـ الاعتراف منذ البدء أن (في أنگلترا ، خلافا لما في أوروپا ، لم تكن ثمة حركة «رومانسية » إذا ما حددنا معنى مثل هذا الاصطلاح

بمنهاج واعٍ واعتبرنا الاسم بالذات حاسماً) (رينه ويليك ، **تاريخ النقد الحديث** ، ج ٢ ، ١١٠) . ولا يعني هذا الكلام انتقاداً بحال ، بل على العكس ، يكون العوز الى التماسك مصدر قوة الرومانسية الانگليزية بالذات . لأن صفتها البارزة هي فرديتها ، ومن هنا ينشأ تنوعها ، قوتها ، ونضارتها .

وللاجابة عن السؤال : كيف تختلف الرومانسية الانگليزية عما يقابلها في أوربا ، يمكن تقديم أسباب مؤقتة عدة . ورغم أن الحديث عن الخصائص القومية قد لا يلقى حسن قبول ، يبدو أن ثمة ميلا واضحاً نحو الاستقلال في التكوين الانگليزي أدى الى اللاإمّعية . فالجماعات الفرنسية مثل ، پلياد ، / مجموعة نجوم الثريا / و سيناكل /المطعم ، وبخاصة غرفة (العشاء الأخير) / والجماعات الألمانية مثل رابطة گوتنگر الشعرية و الرومانسيين المبكرين ليس لها في الواقع ما يقابلها في الأدب الانگليزي كجهود جماعية . والأخص من ذلك ، وربما كان الأهم ، أن الرومانسيين الانگليز لم يضطروا الى التجمع بفعل حملة مشتركة ، مثل صراع الفرنسيين ضد الكلاسية المحدثة ، وطموح الألمان الى تطوير أدب قومي عظيم . فالرومانسية الانگليزية ، على النقيض من ذلك ، تطورت متدرجة هادئة من الأفكار الجديدة التي كانت تتغلغل بهدوء في أواخر القرن الثامن عشر . وبدلاً من الزخم المندفع الذي وحد الرومانسيين الفرنسيين ، كان لدى الانگليز (حس

بالعائدية الى تراث قومي ورغبة في استعادته) (ن . فراي **الشعراء الرومانسيون الانكليز** ، ص ٧٥) . فلم يكن ثمة انفصام فعلي في الاستمرارية ، ولا حس عنيف بالثورة ؛ ففي شعر بايرن و كلير بقي الكثير من العناصر السابقة ، بنما تقدم روايات سكوت ، بيكوك و جين أوستن ليلاً على نشاط تيار الواقعية في بواكير القرن التاسع عشر .

كانت الرومانسية في انكلترا ، إذن ، لا شكلية ومتساهلة (خلطاً حدسياً دافئاً) كما قالَ هـ.ن . فيرچايلد في عرضه الممتاز ، رغم اقتضابه ، الذي نشر في استطلاع **منشورات رابطة اللغات الحديثة** (ج ٤ ، ١٩٤٠ ، ص ٢٤) . ويقصد بذلك أن الرومانسيين الانكليز كانوا عمليين أكثر منهم نمطيين في فلسفتهم ، وأنهم لم يتخذوا مجلات ولا مناهج ولا نظريات مما طفحت به أوربا ـ غالباً على حساب الكتابة الابداعية ، كما حدث بين الرومانسيين الأوائل في ألمانيا . ومن الجدير بالملاحظة أن كيتس نثر تعليقاته الجمالية في رسائله ، وأن بيانات الرومانسية الانكليزية ، كما فعل وردزورث في **مقدمة قصائد غنائية** ، و كولردج في **سيرة أدبية** ، و شيلي في **دفاع عن الشعر** ، قد كتبت بعد الشعر الذي تشير اليه . هذه الأعمال الثلاثة وحدها دليل على الاتساع والتنوع في الرومانسية الانكليزية ؛ فهي تشترك في نظرة سامية الى الشعر ، وتأكيد على قوى الخيال ، واهتمام بلغة الشعر ، وبالعلاقة بين الواقعي والمثالي ، ولكن كل

عمل من الثلاثة تعبير عن مقترب فردي . وهكـذا تضم الـرومانسيـة الانكليزيـة واقعية وردزورث في التصـاقـه بالطبيعة ، الى جانب مثالية شيلي في رؤاه عن فلسفة السموّ . وبسبب من حريتها بالذات ، استطاعت الرومانسية الانكليزية ان تنتج عدداً كبيراً من الافكار النقدية المثيرة ، الى جانب ثروة من الشعر الجميل .

الرومانسيون الفرنسيون :

الرومانسيون الفرنسيون هم الأخيرون في التسلسل الزمني ؛ ففي عام ١٨٢٠ نشر لامارتين أول مجموعة شعرية في اتجاه الجديد بعنوان : **تأملات شعرية** ، لكن المسرح لم تصله الحركة الا مع مسرحية هوگو : **هرناني** ، عام ١٨٣٠ . وهذا التأخر مرجعه الى عـاملين كانـا معا حاسمين في إعطاء شكل الرومانسية الفرنسية : الأول سبقت الاشارة اليه ، وهو رسوخ تقليد الكلاسـية المحدثة ؛ والثاني هو تدخل الأحداث السياسية ، وبخاصة ثورة ١٧٨٩ . لا يـوجد مكـان ارتبطت بـه الحركـة الرومـانسيـة بـالصـراع السياسي (والديني) كما كان الحال في فرنسا . من الصعب أن نحدد ، بأية درجة من الدقة ، نتائج الثورة ، لأن بالامكان تقديم مناقشات في غاية الاقناع لمساندة فرضيات شتى . فمثلا ، من المقبول تماما القول بأن الملكية المطلقة القديمة ساندت السلطوية في الأدب كما في الحكم بحيث أدى

سقوطها الى الاطاحة بالكلاسية المحدثة كذلك ، وفي الواقع كان أحد شعارات ذلك الزمان (من أجل مجتمع جديد ، أدب جديد) . لكن الأمر لم يكن بهذه السهولة : ففي جو الخوف الذي ساد إبان (حكم الرعب) لم يكن من السهل مناقشة الأفكار الجديدة التي قد تؤدي بالمرء الى حتفه ـ وهذا سبب تلك الهوة الغريبة التي اتخذت شكل صمت مطبق بين ١٧٩٠ ـ ١٨٢٠ . وكان تنصيب ناپوليون امبراطوراً خطوة أخرى الى الوراء لأنه أعاد الحياة الى المثل القديمة في الحفاظ على النظام من خلال اعجابه بالفضائل العسكرية . ومما زاد في التعقيد الوطنية المضللة التي أدت بناپوليون والفرنسيين الى اعتبار النظام القديم في الأدب بمقام الجوهرة في تراثهم الوطني ، والرمز على تفوقهم الثقافي في أوربا . وقد نجم عن ذلك أن جميع المستوردات الاجنبية ـ وتجديدات ما قبل الرومانسية التي جاءت غالبا من انكلترا وألمانيا ـ صار ينظر اليها في ارتياب كخطر يتهدد مجد فرنسا . ولهذا السبب اضطرت مدام ده ستيل الى نشر كتابها عن ألمانيا ، ١٨١٠ في انكلترا ، بينما أضاف كونستان مقدمة حذرة الى ترجمته لكتاب شيلر ڤالنشتاين رغم أنها ظهرت في جنيف .

لم تؤد هذه المشكلات المحيطة الى تأخر قدوم الرومانسية في فرنسا حسب ، بل أنها تفسر كذلك الصراع

العنيف الذي صاحبها يوم ظهورها . لقد سجلت هذه المعركة خطوة فخطوة ، بل يوما بيوم في كتاب ر . بري : **تاريخ الرومانسية** ، مما لا يترك حاجة للخوض في التفصيلات هنا . كان الصراع في جوهره بين فئة عنيدة ، وطنية تقليدية ، غالبا ملكية في السياسة وكاثوليكية في الدين ، وبين فئة تقدمية ، عالمية النظرة ، تميل الى التحرر في جميع جوانب نظرتها . ولا يعني هذا أن التقسيم كان واضح المعالم في ذلك الحين ، فمثلا في حدود ١٨٢٢ ، كان ثمة رومانسيون ملكيون ومتحررون رومانسيون ـ الى جانب الملكيين الكلاسيين والمتحررين الكلاسيين ! وكانت الجماعات في (مجالس الأدب) تتغير بسرعة تغير المجلات (**الأديب المحافظ** ، **عطارد القرن التاسع عشر** ، **مناقشات** ، **الشعر الفرنسي** ، **العالم**) . ولكن عندما حل السلام بين فئات الرومانسيين المتحاربة ، عندما اجتمع اليسار واليمين على تأييد جماعة هوگو : **سيناكل** ، ١٨٢٧ ، وقتها فقط أمكن تحقيق الانتصار .

وفي عام ١٨٢٨ جاء دافع آخر عندما نشر سان ـ بوف : **عرض تاريخي نقدي للشعر والمسرح في فرنسا في القرن السادس عشر** عقد فيه مقارنات بين ممارسات جماعة (پلياد) وممارسات جماعة (سيناكل) فقدّم للرومانسيين الفرنسيين بذلك نموذجا محترماً من تراثهم الوطني .

حددت المصاعب التي كان على الرومانسيين الفرنسيين مواجهتها أفكارهم الى مدى بعيد . ففي هجومهم الشامل يذكّرون بجماعة (الصخب والاندفاع) الألمانية ، فمثلهما الأدبية تتشابه ، لأن الجماعتين في الأساس من حركات الاحتجاج . فعلى النقيض من مقولة پاسكال القديمة إن (الذات مكروهة) راح الرومانسيون الفرنسيون يؤكدون دور الشعور قدر ما يمكن التعبير عنه بتلقائية وحماس . وفي تمردهم على التقاليد القديمة المصطنعة ، راحوا يكررون المطالبة بالحقيقة والطبيعية في البناء الدرامي والكلام . وحتى دفاع هوگو عن الغريب المفزع يفهم على أنه قلب لما سبق من عشق عارم للجمال المتناغم . لكن بالرغم من طاقتهم المستثارة ، لم يكن الرومانسيون الفرنسيون مجددين على الدرجة من الاقدام التي كانوا يتصورون . فقد كان تحديقهم الى الوراء في الغالب ، الى ذلك النوع من الكتابة الذي تحركوا ضده . واذا أمكن استثناء ڤيني ، جاز القول أنهم لم يكن لديهم سوى القليل من التقدير الأصيل للخيال الخلاق ، بحيث عادت اصلاحاتهم لا تتجاوز التحرير الشكلي للشعر والدرامه . وربما كان هذا ما قصده بودلير بقوله إن الرومانسيين الفرنسيين كانوا يبحثون عن الخلاص في عناصر خارجية دون العالم الداخلي . وقد ترك الأمر له في فرنسا ليدرك المغزى التام لعالم الخيال الداخلي .

الأعمال :

لا توجد سوى فترات قليلة في التاريخ الادبي أنتجت من الاعمال العظيمة ما أنتجته الحركة الرومانسية ، في مثل تلك الحقبة القصيرة من الزمن . وليس غرض هذه الدراسة تقديم عرض نقدي لهذه الثروة من الكتابة ، كما ان المجال المحدود لن يسمح بذلك . ولكن الرومانسية كانت أكثر من محض مفهوم أو اصطلاح نقدي ؛ فاعادة النظر في الجماليات ، وبخاصة اطلاق الخيال الخلاق والشعور الفردي مهد السبيل أمام اندفاعة عظيمة من الكتابة الجديدة على امتداد أوربا بين حدود ١٧٩٨ و ١٨٣٢ . هاتان الصفتان في الحركة الرومانسية ــ التجديد في الجماليات وفي الكتابة ــ وثيقتا الاتصال ببعضهما بحيث ان اعادة التقويم النظري سبقت ، وصاحبت ، وكذلك أعطت التعبير الشعري شكله ، كما يتضح من النظر في الانماط الادبية الثلاثة .

الشعر الغنائي :

لا شك ان الشعر الغنائي هو فخر الحركة الرومانسية . ففي هذه الفترة بلغ حرية ومرونة ، ودرجة من التركيز قلّ مثيلها ، وليس هناك ما يفوقها حتما . وبسبب من اتساع رقعة ذلك الشعر وتفوقه يغدو أقل الاشكال عرضة للتعميمات في دراسة كهذه . فالصوت في الشعر الغنائي الرومانسي هو ،

قبل كل شيء ، صوت فردي جدا ، ولكي لا نظلمه ، يجب ان نحلله بشكل فردي . فالحديث عن خصائص الشعر الغنائي الرومانسي (في بضع مئات من الكلمات!) مسألة تثبط العزم ، مثل مسألة البحث عن تعريف للرومانسية ، ولأسباب مشابهة .

في جماليات الرومانسية كان ثمة عوامل معينة شجعت بشكل واضح تطور الشعر الغنائي . واول تلك العوامل وأهمها المفهوم الجديد للخيال كقوة خلاقة محوّلة ، جوهرية في العملية الفنية ، وربما لم يكن لذلك من أثر مباشر واضح أكثر مما كان في الشعر الغنائي . لم يعد العالم يوصف بما دعاه بليك (عين الجسد) ولم تعد الكلمات الرزينة تقلب الى (شعر) باضافه بعض التشبيهات الجميلة ، كما نصح به گري أحد التلامذة ، أصبح الشاعر الرومانسي يستمد رؤ اه من جنود السماء ، حسب قول بليك في تمييزه الحيوي بين الواقعي والرؤ وي . وهذا لا يعني ان الرومانسيين لم يحفلوا بالواقع ؛ فالحقيقة أن أغلب الشعراء الانگليز لم يكونوا أكثر اهتماما بالعالم الطبيعي من وردزورث و كيتس . ولكن الرومانسي يكون في الوقت ذاته كذلك دائم الشعور بحلول المثالي في الواقعي ، وبجنود السماء الى جانب الجنيه الذهب الناري عندما يرى الشمس . فمثلا يدرك وردزورث المغزى الذي تنطوي عليه (الشقائق) أو (لاقط الكرّات)

الى جانب المظهر الخارجي لهما . ومثل ذلك كيتس في : **قصيدة الى الخريف** ، و شيلي في بكائيته : **الخريف** ، و لا مارتين في : **الخريف** ، و آيشندورف و ليناو في سلسلة كاملة من الأشعار الغنائية ، وجميعها توحي بالجوهر الداخلي للخريف كما يفهمه كل منهم ، بينما كان الكتّاب السابقون ، في انكلترا كما في اوروبا ، يركزون غالبا على مظاهر الخريف الخارجية . التوازن بين الواقعي والرؤوي يختلف بالطبع من شاعر الى شاعر : من العنصر المتميز للملاحظة الواقعية عند وردزورث الى أسقية الخيال في قصائد كولردج السوريالية : **كبله خان** ، **كريستابيل** ، **البحار العجوز** . ولكن أيّا كان التوازن ثمة توتر أساس بين الواقعي والفائق على الواقعي ، وهذا ما يعطي الشعر الغنائي الرومانسي خاصية ترود النفس بشكل غريب .

لهذا الشعور الدائم بحلول المثالي أثر مباشر في طريقة الرومانسيين الشعرية كذلك . فقد كانت واحدة من مشكلاتهم الاساس كيفية جعل المثالي واقعيا في أعمالهم ، وكيفية التعبير عن الداخلي والمجرد بالخارجي والملموس . لقد قدم آوگست ڤيلهيلم شليگل حلاً لهذه المشكلة عندما قال إن الفائق على الواقعي يمكن أن يغدو واضحا ، بطريقة رمزية حسب ، في الصور والرموز ، (**محاضرات في الفن الجميل والأدب** ، ١٨٨٤ ، ص ٩١) . وهكذا اتخذت الصور

الرمزية دورا حيويا مركزيا في الشعر الرومانسي بوصفهاوسائل خارجية مرئية للادراك الداخلي الرؤ وي ، أو بعبارة كولردج (المستخرجات الحيّة من الخيال) (دليل السياسي ، كمبردج ، ١٩٥٣ ، ص ٢٥) التي تتميز ، (فوق كل شيء بشفافية الازلي من خلال الزمني وفيه) (س . ت . كولردج ، سيرة أدبية ، اكسفورد ، ١٩٠٧ ، ج ٢ ، ص ٢٥٩) . وقد تحولت وظيفة الصورة بشكل جذري من موقعها الهامشي في قصيدة القرن الثامن عشر ، كنوع من الزينة ، الى منزلة مسيطرة في الشعر الرومانسي ، كناقل فاعل للمعنى . وليس من مثال على استعمال الصور هذا أكثر وضوحا مما لدى بليك في **أغاني البراءة وأغاني الخبرة** حيث تستقطر الفكرة الجوهرية في روعة لتنسج شبكة من الصور الثرة :

يا وردة ، أنت عليلة !
الدبيب غير المنظور
الذي يهوّم في الليل
في العاصفة العاوية
قد اكتشف مقامك
القرمزيَّ الفرح؛
فعاد حبّه المعتم الخفي
يتلف منك الحياة .

ss

تقول لنا هذه الصورة المرعبة عن الوردة العليلة ، بطريقة المجاز الصرف ، عن حالة (الخبرة) أكثر مما يقوله أي قدر من التعليق الصريح . ولهذا السبب ، ولأنها في الواقع الطريقة الوحيدة لتوصيل شيء من رؤاهم الخيالية ، كان الرومانسيون يعودون دائماً الى الصور الرمزية التي تتراوح بين صور مألوفة واضحة نسبيا مثل المعزف كشعار للعملية الشعرية عند كولردج أو (النسيم الموصل) عند شيلي ، كولردج ، وردزورث و بايرن كعلامة على الفاعلية الروحية ، وبين الصور الفريدة عند بليك و نوڤاليس في أعماله المتأخرة . والشعر الرومانسي يدين بالكثير من سحره الى هذا الاستعمال الأصيل للصور الرمزية .

الى جانب المفهوم الجديد للطبيعة ووظيفة الخيال ، كان يرفد الشعر الغنائي الرومانسي عنصران آخران . يصدر الاثنان عن أصول ما قبل رومانسية ، وقد سبق الحديث عنهما في ذلك المجال : تمجيد الشعور والبحث عن الطبيعي . في الشعر الغنائي الرومانسي اتخذ هذان المظهران معنى محددا . فالنزعة العاطفية المعهودة في عصر العاطفة ، كما يمثلها الاسراف المتكلف في الكثير من روايات الحساسية ، أخذ مكانها الشعور الشخصي لدى الفرد ، أو كما قال لامارتين ، معزف پارناسيس[١] التقليدي أفسح المجال لاوتار القلب البشري . ويلاحظ هذا في فرنسا

بخاصة ، حيث المشاعر الشخصية قد حبستها بقسوة الموضوعية الناعمة التي كانت تهدف اليها الكلاسية المحدثة . ولكن التأكيد المفرط على الذاتي في النظرية والتطبيق عند شعراء الرومانسية الفرنسيين هو دون شك جزء من ردة الفعل ضد المذهب القديم ، ولكن هذا الاحتفاء بالشعور قد يؤدي بسهولة الى صفة مسرحية بعينها، تجنح الى التهويل التمثيلي باسلوب يتكلف البلاغة الطنانة . وفي انكلترا كذلك كان ينظر الى الشعر على أنه ، (دفق تلقائي من المشاعر القوية) حسب عبارة وردزورث الشهيرة في **مقدمة القصائد الغنائية** . ولكن في الواقع لم يكن ثمة الكثير من (الدفق) العنيف لأن المشاعر لم تكن (مستجمعة في الهدوء) حسب ، بل كانت تسيطر عليها عوامل عدة : عند بايرن نبرة السخرية الهازئة ، عند كيتس (حس الجمال) الطاغي ، عند وردزورث مراقبة العالم الخارجي ، ودائما باستعمال الصور كمعادل موضوعي ينقل ، ولكنه في الوقت ذاته يحدد المشاعر . عند المقارنة بين لامارتين في : **الخريف** وبين كيتس : **قصيدة الى الخريف** يتضح بجلاء الفرق بين المقترب الذاتي ؛ فقصيدة لامارتين مرثية مغرقة في الذاتية ، تتركز كليا على مزاجه الخاص الذي تعكسه الطبيعة حسب ، بينما يقدم كيتس ما يستحضر صورة ذلك الفصل بشكل واقعي ومغرق في الخيال في .آنٍ معا بحيث ينقل صورة عن مشاعره الخاصة .

كانت ملاحقة الطبيعي مهمة كذلك في اعطاء الشعر الغنائي الرومانسي شكله ، مما ترك أثره على الموضوع واللغة معا . فعلى النقيض من الاناقة والظرف عند كتّاب العصر الأوگستي/ أواخر القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر / يذهب وردزورث الى القول ان الشاعر عليه (أن يختار حوادث ومواقف من مألوف الحياة ، ويقدمها ، جهد الامكان ، في لغة منتقاة مما يستعمله الناس فعلا) ، وكان ثمة اتفاق واسع بين الرومانسيين الانگليز خصوصا حول النقطة الاخيرة ، الحاجة الى استعمال لغة الناس المألوفة بدل لغة شعرية مُقَولبة غريبة . ويستمد الشعر الغنائي الرومانسي الانگليزي تأثيره من مزيج عجيب بين البساطة والصدق والصور الموحية . ولكن الفرنسيين ، بالرغم من مطالبتهم بالصدق والطبيعة ، وجدوا صعوبة أكثر في تحرير أنفسهم من لهجتهم الخطابية التقليدية ، التي توجد آثارها بالتأكيد في ميلهم الى الاساليب البلاغية من مقابلة ، وتفصيل ، وتساؤلات العارف ، والعبارات المنمقة . أما في المانيا فقد كان الرومانسيون المتأخرون هم الذين سعوا نحو الطبيعي ، بعد تعقيدات ما وراء الطبيعة لدى الرومانسيين الاوائل . فقد راحوا ينظمون أشعارهم الغنائية على نمط الاغاني الشعبية التي كانوا يجمعونها بحماس ، وقد حققوا في الواقع نجاحا ملحوظا في نقل أجواء تلك الاغاني وبخاصة في أشعارهم التي تكاد تكون قصصية إذ تروي بلغة

ss

موسيقية ، مباشرة ، من دون تزويق ، حكايات الطحانين والرعاة والجنود والسائحين في البلاد والامهات أمام المهود والصبابا أمام عجلات المغزل .

القَصص :

كـان الألمـان أحسن من طـوّر الفن القصصي . يتضمن كتاب ف . شليگل : **محادثة حول الشعر ، ١٨٠٠** (رسالة حول الرواية) توضح انه كان يحتفظ بمعنى خاص لكلمة (رومان) وهي التسمية الالمانية المعتادة (للرواية) . وهو اذ يربط (رومان) مباشرة مع (رومانتش) يذهب الى القول ان القصة كانت هي النمط الرومانسي بالذات . ولكن بالنسبة الى ف . شليگل واتباعه من الرومانسيين الالمان ، لم تكن كلمة (رومان) تعني ما نفهمه نحن عادة من كلمة (رواية) ؛ اذ يبدو انها تقترب من العمل الفني الشامل الذي حاوله ڤاگنر فيما بعد ، اذ قيل انه يشمل النثر والشعر ، والقصة ، والشعر الغنائي والدرامه في عمل شـامل فخم واحد . ومما يـزيد في غـرابة هـذه النظرة الاشـارة الى مسرحيات شكسپير واعتبارها نماذج (رومان) . رغم شذوذ نظرية ف . شليگل ، فانها تساعد في الاقتراب من قصص الـرومانسيين الالمـان على ابتعادهـا المفـرط عن الصفـة التقليدية . فتسمية (رواية) لا تناسب هذه الاعمال ، فهي ضعيفة الحبكة ، ظلالية الاشخاص ، يربطها ، دون نجاح

دائماً ، موضوع أو شعور سائد . فقد كتب ف . شليگل ذاته **لوسينده** (١٧٩٩) ، على شكل سلسلة من ثلاثة عشر مقطعا حول العلاقة بين لوسينده و يوليوس ، يتخللها (قصة رمزية عن الوقاحة) و (انشودة رعوية عن التبطل) ، مما دعا أخاه أن يصفها بحق (لارواية) . وكذلك الأمر مع ڤاكنرودر في : **دفقات من قلب راهب يحب الفن** (١٧٩٧) ، فهي مجموعة رخوة من تسع عشرة قطعة جميعها تدور حول قداسة الفن ، وجميعها ذات نبرة حماسية . عند [نوڤاليس] كذلك : **هاينريش من أوفتردنگن** (١٨٠٢) نجد الحبكة الخارجية الضئيلة تتلاشى أمام الموضوعة الداخلية ، وهي تطوّر هاينريش ليصبح شاعراً ، واستمرار إضفاء الشاعرية على العالم . وفي جنوحها نحو عالم الحلم تصور **هاينريش من اوفتردنگن** نمطاً آخر من القصص أثيرا جدا عند الرومانسيين السابقين واللاحقين على السواء ، هو النمط المسمى **ميرشن** . الكلمة المرادفة لهذه التسمية في القاموس هي (قصة خرافية) ، ولكن الرومانسيين الالمان كانوا يقصدون بكلمة ميرشن في الواقع أية حكاية تدخل في مجال الخيال. ومن هنا جاء تفضيلهم الشديد لهذا النمط بسبب شكل تأليفه الموسيقي واتساعه لجموح الخيال الفردي . في ميرشن كتبها نوڤاليس : **الزنبق وبرعم الورد ، المتدربون في سايس** (١٨٠٢) ، فوكيه : **أندين** (١٨١١) ، كاميسّو : **پيتر شليميل** (١٨١٤) وفي قصص

ss

هوفمان الكثيرة ، تجد الرومانسية الالمانية أوضح ، وغالبا أحسن تعبير لها .

ولكن بشكل أساس ، كانت الرومانسية الألمانية تميل الى التركيز في ناحيتين : **الاعترافات** والتاريخ . الأولى تدين بشكل واضح الى الرواية العاطفية . فتحول التوكيد الى الشعور الشخصي واضح في الرواية كما في الشعر الغنائي ، وقد جاءه باعث قوي من **اعترافات** روسو (١٧٨١) بما أعلنته من خطة لاظهار الناس : (إنساناً في غاية الاخلاص للطبيعة ؛ وهذا الانسان سيكون أنـا) .(أنا وحـدي) يردد دوسو ليؤكد عنصر السيرة الذاتية ، التي أصبحت صفة بارزة في الكتابة الرومانسية . ده كـوينسي : **اعترافـات متعاطي أفيون انكليزي** (١٨٢١) وردزورث : **المقدمة** (١٨٠٥) بايرن : **رحلات چايلد هارولد** (١٨١٢) جميعها تقع في باب (الاعترافات) . ومثل ذلك أغلب الأعمال التي تصور (البطل) الرومانسي ، رغم أن جذور السيرة الذاتية قد تكون مخفيّة أحياناً . فمن گوته : **ڤيرتر** (١٧٧٤) مروراً بشـاتوبـريّـان : **آتـالا** (١٨٠١) **ورنيـه** (١٨٠٥) الى موسيه : **اعترافات فتى العصر** (١٨٣٦) ـ وبشكل هامشي بايرن : **دون جوان** (١٨١٩ ـ ٢٤) كان هذا النوع من القصص موضع تفضيل كبير .

كان نجاح هذا النوع لا يعادله سوى نجاح الرواية

التاريخية التي غذاها اهتمام الرومانسيين بالماضي . ولا يعني هذا أن الماضي كان يعاد تقديمه بادّعاء الدقة التاريخية في الكثير من هذه الأعمال : هوگو : **نوتردام پاريس** (١٨٣١) أوتيك : **سياحات فرانتز ستيرنبالد** (١٧٩٨) ، مثلا ، لا تعطي الا صورة ضبابية ، كثيرة الألوان عن (الأيام الخوالي) . ومن ناحية أخرى كان سكوت أكثر واقعية بكثير ، وهو على أحسنه في روايات مثل **ويڤرلي** (١٨١٤) و **روب روي** (١٨١٧) و **قلب مدلوثيان** (١٨١٨) التي تدور حوادثها في الماضي القريب نسبياً في بلده سكوتلند . وربما كان في هذا ما يكفي من البعد لارواء الغليل الى البعد عند سكان القارة الأوربية ، حيث كان سكوت يتمتع بشعبية عظيمة .

الدرامه :

كان الأدب الدرامي بصورة عامة النمط السيء الحظ في الفترة الرومانسية . (العصر الذي نعيش فيه) يقول هازلت في **مجلة لندن** في نيسان ١٨٢٠ (هو عصر نقدي ، وعظي ، تناقضي ، رومانسي ، ولكنه ليس بالعصر الدرامي) . فالمباديء التي يمكن أن تغذي الشعر الرومانسي ـ نزوة الخيال الذاتي وحرية التعبير العاطفي ـ كانت في الأساس غير ملائمة لمطاليب الدرامه ، أكثر الأنماط الأدبية موضوعية وأكثرها خضوعاً للنظام . فالشكل

المحدد لمسرحية ناجحة في التمثيل يقف على النقيض من الصيغ المنبسطة التي يفضلها الرومانسيون . ولهذا السبب نجد ندرة ملحوظة في الانتاج المسرحي في أوائل القرن التاسع عشر بالرغم من الفرص المسرحية المتعددة . فالمسرح المسمى (شعبي) وجد تعبيراً له في الميلودرامه[٢] ، التي ربما ازدهرت بسبب غياب الأفضل . فهذه واحدة من صنفي الدرامه حسب تقسيم هيرفورد لنماذج هذا الفن في عصر وردزورث : (مسرحيات لا تقع في باب الأدب) والصنف الثاني (تمرينات أدبية لا ينطبق عليها بالضبط معنى المسرحيات) (**عصر وردزورث** ، ص ١٣٥) . وفي هذا الصنف الثاني يذكر أعمالاً مثل بايرن : **مانفريد** (١٨١٧) **وكين** (١٨٢١) أو شيلي : **بروميثيوس طليقاً** (١٨٢٠) **وهيلاس** (١٨٢٢) وقصائد ممسرحة تقدم سلسلة من المواقف الثابتة دون أي توتر درامي فعلي أو صراع . فالعنصر الغنائي يطغى بشكل يجعل هذه (المسرحيات) غير مناسبة تماما للمسرح ، وهذا يصدق كذلك على الزخرفة المعقدة التي صدرت عن خيال جموح في المحاولات الدرامية عند تيك . ولا غرابة أن ما لا يصل ربع عدد المسرحيات في العقود الثلاثة الأولى من القرن التاسع عشر كتب لها أن تظهر على المسرح (ينظر ڤان تيغم ، **الرومانسية في الأدب الأوربي** ، ص ٤٤٥) . وهذا في الواقع ، كما سبق أن أشار هيرفورد ، (هو المجال

الوحيد في الأدب الذي فشلت فيه الرومانسية) (هيرفورد ، ص ١٣٥) ؛ ومن المؤكد أن كولردج لا يذكر بسبب ندم (١٨١٣) ولا كيتس بسبب **أوثو الأغريقي** (١٨١٩) .

في فرنسا وحدها كانت الدرامه أساسية في الحركة الرومانسية وسبب ذلك أن الرومانسية في فرنسا كانت تقوم الى حد كبير على مناهضة تقليد الكلاسية المحدثة ، الذي كان على أشده في المسرح . ولمدة طويلة بعد تغلغل الأفكار والأساليب الجديدة في النثر على يد روسو و [برناردان ده سان . پيير ، حتى أصبحت مقبولة في الشعر الغنائي ، عندما نشر لامارتين **تأملات شعرية** (١٨٢٠) ، كانت المعركة تدور في الدرامه ، فهذه القلعة الأخيرة ، هذا الباستيل الأدبي ، كما كانت تدعى ، لم تسقط حتى ساعة الانتصار الصاخب الذي حققته مسرحية هوگو : هرناني عام ١٨٣٠ . وبشكل عام كانت المثل والممارسات في الدرامه الرومانسية في فرنسا سلبية في الأصل ، تصدر عن رد فعل ضد جميع ما كان يُعد حتى ذلك الحين اجبارياً : مراعاة الوحدات الثلاث بدقة ، المشاهد غير المسمّاة ، استعمال شعر فخم النبرة ، التقسيم الدقيق الى مأساة وكوميديا ، تجنب الفعل العنيف على المسرح والاعتماد من أجل ذلك على السرد (أي سرد الأحداث الحرجة من خارج المسرح) . وبدل هذه التقاليد اتخذت الدرامه الرومانسية في

فـرنسا من شكسبيـر مثالا يحتـذى في المزج بين الجـد والهزل ، المنظوم والمنثور ، عدم الالتفات الى الوحدات ، الافتتان بصور (اللون المحلي) ، القوة الأعظم في القول والفعل معاً في محاولة لتلبية مطالب الرومانسيين الفرنسيين في الصدق والطبيعية .

SS

٤

المشكلات

إزاء هذا الحشد من الأعمال والشعراء مما يتصل بالحركة الرومانسية ـ إذا تجاوزنا ليو پاردي (١٧٩٨ ـ ١٨٣٧) ، مانزوني (١٧٨٥ ـ ١٨٧٣) و فوسكولو (١٧٧٨ ـ ١٨٢٧) في ايطاليا ؛ إيسبرونثيدا (١٨٠٨ ـ ٤٢) في إسبانيا ؛ ميكيڤيتز (١٧٩٨ ـ ١٨٥٥) و سلوڤاكي (١٨٠٩ ـ ٤٩) في پولندا ؛ بوشكين (١٧٩٩ ـ ١٨٣٧) وليرمنتوف (١٨١٤ ـ ٤١) في روسيا ، بيتوفي (١٨٢٣ ـ ٤٩) في المجر ؛ أويهنشليگر (١٧٩٩ ـ ١٨٥٠) في الدانمرك ؛ ميلڤيل (١٨١٩ ـ ٩١) في أميركا ـ يتضح لماذا لا يمكن صياغة تعريف واحد بسيط للرومانسية يفي بشموله جميع الكتّاب المرتبطين بها . إن القول بأن (من يحاول تعريف الرومانسية يدخل في مهمة خطيرة) يمكن أن يضاف اليه ملحق يفيد بأن من يمتلك بعض الفهم لمعنى الرومانسية يكف عن الانتظار أو البحث عن تعريف

معجمي محدد لها . فمن طبيعة الرومانسية أن أية دراسة لها يجب أن تقود الى إدراك ما تنطوي عليه من مشكلات لا الى ذلك النوع من الاستنتاجات المطلقة التي تتيح لنا أن نطوي كتاب الرومانسية الى الأبد . فغناها الفائق بالأعمال الشعرية ، ورقعتها المتسعة جغرافياً وتاريخياً ، ومداها الكبير في الاهتمامات والأساليب تشجع دون ريب استمرار الأنشغال بالحركة الرومانسية . ولكن السبب الأساس في ما تنطوي عليه من سحر لا ينتهي يكمن في جوهرها ذاته : ففي نبذها مسلّمات المذهب العقلاني ، فتحت الرومانسية الأبواب مشرعة للبحث من كل نوع ، في الجماليات ، في ما وراء الطبيعة ، في الدين ، في السياسة والعلوم الاجتماعية كما في التعبير الأدبي . وهي حركة تفترض صحة الأمور جدلا ، الأمور التي تبقى الأسئلة عنها غالباً من دون جواب .

وربما يفسر هذا حقيقة أن القليل من مجالات التاريخ الأدبي قد أثار من الجدل ما أثارته الرومانسية . ومشكلة التعريف هي واحدة من بضعة خلافات احتدمت لحقب عدة وما زالت تثير أولئك الذين يحاولون التورط فيها . وعوضاً عن استنتاج هو على أية حال محض استنتاج مؤقت ، يكون من الأنسب ختام الحديث بعرض موجز لبعض مواقع الخلاف الرئيسة .

وحدة أم اختلاف ؟

لو فحصنا خصائص الأدب الفعلي الذي أطلق على نفسه أو كان يطلق عليه اسم (رومانسي) على امتداد القارة الأوربية ، لوجدنا هناك نفس المفهومات عن الشعر وعن طريقة عمل وطبيعة الخيال الشعري ، ونفس المفهوم عن الطبيعة وعلاقتها بالانسان ، وأساساً نفس الأسلوب الشعري ، مع استعمال الصور الشعرية ، والرمزية ، والاسطورة بشكل يختلف تماماً عن طريقة الكلاسية المحدثة في القرن الثامن عشر .

(رنيه ويليك ، (مفهوم الرومانسية) ،
مفهومات النقد ، ص ١٦٠ ـ ١)

إن أية دراسة للموضوع يجب أن تبدأ بإدراك التعدد البديهي في الرومانسيات .

(أ . و . لفجوي ، (حول التمييز بين
الرومانسيات) **شعراء الرومانسية**
الانكليز ، ص ٩)

يمثل هذان القولان جانبي الجدل حول الوحدة أو الاختلاف في الرومانسية ، وكلاهما في الواقع صحيح ، كواحدة من تلك النقائض غير النادرة مما يتصل بهذه

الحركة . لقد وضع توكيد أكثر في الدراسات المقارنة على وحدة الرومانسية الأوربية ، ربما من أجل مواجهة التمزق الذي أحدثته الدراسات الفائقة التخصص عن ناحية بعينها لدى شاعر بالذات . ومحاولة الوصول الى توفيق تمثلها خير تمثيل دراسة ڤان تيغم الشاملة : **الرومانسية في الأدب الأوربي** التي تجمع بعضاً من الخصائص السائدة في الكتابة الرومانسية في عدد كبير من الآداب . منذ ذلك الحين تبنّى ويليك هذا المفهوم في الرومانسية الأوربية الشاملة ، فأقام دعواه على الاختلاف الملموس بين ممارسات وآراء الرومانسيين وبين ما كان لدى سابقيهم . إن مناقشاته حول التفريق بين الصور الشعرية لدى پوپ و شيلي ، ليسنگ و نوڤاليس ، فولتير و هوگو هي مناقشات يمكن تفنيدها (**مفهومات النقد** ، ص ١٩٦ ـ ٧) ، ولكن عندما يستعمل هذه النقطة لدحض دعوى لڤجوي للتمييز بين الرومانسيات ، يصبح منطقه موضع شك .

هنا ، كما يبدو لي ، يكمن الخطأ في مقترب (التوفيق) : فهو يبدأ من بعض التشابهات التي لا تخطئها العين ، ويستمر ـ خطأً ـ ليستنبط وحدة شاملة تكذبها الأوجه المتنوعة ذاتها في الرومانسية الأوربية . وهذا لا ينكر ، ولا حتى يقلل ، العديد من الخصائص الأساسية السائدة في الفن الرومانسي مثل فرديته ، مثاليته ، علو منزلة الخيال الخلاق ،

الادراك الذاتي للطبيعة ، أهمية الشعور ، استعمال الصور الرمزية . . . الخ . من هذه النظائر ينبع ذلك الشبه العائلي المحيّر الذي لا نعيه الا بشكل غامض في نتاجات الرومانسية . ولكن مثلما يمكن لأفراد الأسرة أن يشتركوا ببعض الصفات العامة دون أن يكونوا متماثلين ، كذلك أعمال الحركة الرومانسية تحمل طابعها ، ومع ذلك تبقى متميزة تماماً . فشعر وردزورث يختلف عن شعر بليك أو لامارتين أو آيشندورف ؛ فكل منهم ينتمي الى أسرة الرومانسية وفي الوقت ذاته كل منهم يتميز بفردية عالية . مثل هذه الأمثلة يمكن أن تتضاعف في كل مجال من مجالات النشاط الرومانسي لتصور التداخل بين الوحدة والاختلاف . وقد شرحت ذلك بصورة أكمل في **الرومانسية في المنظور** .

علاقة الرومانسي مع الكلاسي والواقعي

مشكلة العلاقة بين (الرومانسي) وبين (الكلاسي) و (الواقعي) هي مما يرافق صعوبة تعريف هذه الاصطلاحات ، ولأن ثمة القليل من الاتفاق حول معنى (رومانسي) ، يكون من الطبيعي اختلاف الآراء حول النقيض الفعلي لتلك الكلمة . ونحن نجد (كلاسي) و (واقعي) تستعملان في النقد الأدبي والفني كنقيض لكلمة (رومانسي) . وكلمة (كلاسي) في الواقع تكاد تكون محيّرة

بقدر كلمة (رومانسي) ، كما يعترف بذلك دوما أولئك الذين يقابلون بين الكلمتين . پراتس ، مثلا يضع الكلمتين قبالة بعضهما بوصفهما (رمزين لميول معينة من الحساسية) (**اللوعة الرومانسية** ، ص ٣) . ومثل ذلك ما يراه گريرسن في كتابه **مهاد الأدب الانكليزي** من أن الكلمتين تمثلان تواتراً سائداً من الميول (ص ٢٥٦) و (الانقباض والانبساط في القلب البشري عبر التاريخ) (ص ٢٨٧) ؛ ويرى أن الرومانسية (تمثل أحلام البشر) (ص ٢٨٩) في أعمال تكون فيها (الروح أكثر أهمية من الشكل) (ص ٢٦١) بينما الكلاسية (تمثل توفيقاً ، توازناً) (ص ٢٧٠) وبهذا المعنى تمتلك (اكتمالا في الشكل) (ص ١٦١) . وأحسب من المشروع القول إنه إذا كانت الكلاسية حالة الكمال من التناسق المتزن فإنها يجب أن تضم كذلك عنصرا من الرومانسية ؛ وبعبارة أخرى ، أن الكلاسية ، كتوفيق مثالي، تؤلف بين النقيضين : الرومانسية والواقعية . وهذا لا يبطل بحال القول بأن الحركة الرومانسية قد نشأت جزئياً كرد فعل ضد الكلاسية المحدثة في القرن السابع عشر ، وتفسير گريرسن لكلمة (كلاسي) بأنها تشير الى (توازن) لا ينطبق على الكلاسية المحدثة بميلها الشديد نحو العقلانية . فالروح الداخلية الحقيقية للكلاسية القديمة قد فقدت بحلول القرن السابع عشر ، كما يتضح من المحاولات الطائشة أحياناً في اتجاه محاكاة متزمتة لاشكالها الظاهرية . هذه

الكلاسية المحدثة هي ما يكون ماثلا في أذهان الكثير من النقـاد عندمـا يقابلون كلمتي (كـلاسي) و(رومانسي) . فمثـلاً ، عنـدمـا يـدرس مـورو **كـلاسيـة الـرومـانسيين** (پاريس ، ١٩٣٢) ، يشير الى استمرار الأساليب الشعرية الكلاسية المحدثة في كتابات الرومانسيين .

إذا كانت العلاقة مع (الكلاسي) تتجه في النظر وراءً نحـو أسلاف الحـركة الـرومانسيـة ، فـإن التعـارض مـع (الواقعي) يهتم بصورة رئيسة بما تبع الحركة . فالواقعية ـ بكونها مظهراً للمـزاج البشري وبـالمعنى الأدبي كذلـك ـ تنطوي على اهتمام رئيس بالشيء كما هو في الواقع . ففي الفنون ترمي الواقعية الى ملاحظة وتصوير جميع مظاهر الحياة باخلاص وصدق قدر الامكان . أما أن كانت هذه الموضوعية مبـدأ فنياً ممكن التطبيق فتلك مسألة أخرى . وبـوصفها مفهوماً ، على النقيض المباشر هو عقيدة من تلك المثالية ، ذلك التحول عن طريق الخيال الـذاتي الذي هـو عقيدة الرومانسية . وفي ضوء هذا التضاد الأساسي بين المقتربين ، ثمة ما يغري بتصوير بواكير القرن التاسع عشر كفترة من الرومانسية أعقبها تحول الى القطب المعاكس : الواقعية . يغري ، ولكن الصدق فيه جزئي حسب . فالحركة الرومانسية فقدت بالفعل بعضا من زخمها بعد حدود ١٨٣٠ ، وكانت اندفاعاتها ، مثل انجازاتها ، مما أدى بشباب الكتّاب الى

البحث عن طرق جديدة أكثر تمشياً مع رزانة الطبقة الوسطى الصاعدة في حضارة صناعية متنامية . ولكن ثمة مخايل واقعية في الكتابة الرومانسية كذلك ، وفي ألمانيا أقل مما في انكّلترا وفرنسا ، حيث (الصدق تجاه الطبيعة) - في وصف الواقع الخارجي وفي الدرامه بعدئذ - موضع احترام كبير . ومن ناحية عملية يكون التمييز بين (الرومانسي) و (الواقعي) أكثر سيولة مما قد توحي به النظرية النقدية . فانصهار (الواقعي) مع (الرومانسي) نجده بوضوح عند الشاعر الرومانسي وردزورث قدر ما نجده عند الروائي الواقعي فلوبير .

الآثار التي خلّفتها الرومانسية

رغم أن الحركة الرومانسية قد فقدت الكثير من دوافعها الأصلية قبل أواسط القرن التاسع عشر عندما حلت محلها الواقعية كصيغة سائدة ، فإن أفكارها وأساليبها لم تعد منقرضة بحال . صحيح أن المواقف الرومانسية ، لفترة ، قد أصابها الأهمال ، وكانت في حالات غير نادرة موضع سخرية . فقد كان تأكيد الواقعيين والطبيعيين على الملاحظة الدقيقة والتصوير المخلص للواقع مما يتنافر بوضوح مع مبدأ الرومانسية في التحول عن طريق الخيال الخلاق . لكن هذه المقاصد شبه الفوتوغرافية في المذهب الواقعي سرعان ما

برهنت على قابليتها للزوال ، فقد كان من الواضح أن خيال الفنان لا يمكن استبعاده من عمله ، حتى لو أعطى إسماً آخر . فمثلا ، زولا في إصراره أن على الفنان الحديث السير كالعالم في اهتمامه بالتفصيلات وفي توثيقه الحريص ، يوافق كذلك على أن الفن واقع (يرى من خلال المزاج) ، حسب تعبيره . ولكن المزاج الفردي قد أعطى ، دون مفر ، النظرة الذاتية عن الواقع كما يراها هو ، بدل إعطاء نسخة موضوعية عن ذلك الواقع . وهذا ما يتضح في نشوء الرسامين الانطباعيين ، الذين بدأوا بملاحظة المشاهد من الحياة المعاصرة (على النقيض من الموضوعات التاريخية والاسطورية التي كانت شائعة حتى ذلك الحين) والذين بدأوا أكثر فأكثر لا يصورون ما كان أمامهم ، بل يعطون انطباعاً شخصياً عما كانوا يرون في تداخل الضوء واللون . وقد صور گوگان ، كما كشف البحث الحديث ، جنة أحلامه هو أكثر مما صور تاهيتي في تلك الأيام .

وهكذا نشطت الرومانسية من جديد في أواخر القرن التاسع عشر . وأصبح اصطلاح (الرومانسية المحدثة) يستعمل أحياناً ، وبخاصة في الأدب الألماني عند الاشارة الى شعراء مثل هوفمانشتال ، جورج و ريلكه في شبابه . وفي الرمزية يتضح تراث الرومانسية في المفهوم الماوراطبيعي عن العالم الذي يوجد في الشاعر وخلاله ،

في العشق المثالي للجمال ، في المعتقد الصوفي بوجود عالم متسامٍ خلف الظواهر ، وفي محاولات ايصال مدركات الشاعر على هيئة رموز . في الأسلوب كما في النظرة تعد الرمزية تطويراً للرومانسية ، ونفس الدعوى تقال الآن عن السوريالية في استغوارها عالم مادون الوعي . وفي الواقع يمكن القول إن الكثير من الكتابة في القرن العشرين هي من عقابيل الرومانسية ؛ فما فيها من فردية فوضوية ، وتخيل فوار وعنف عاطفي كانت بالفعل مما تنطوي عليه المظاهر الأكثر تطرفا في الحركة الرومانسية التي تقدم سوابق كذلك من البحث عن أشكال ورموز جديدة والتجريب بالزمان والمكان ، وتفضيل التركيب العضوي المعتمد على نسيج مترابط من الصور المتواترة ، وإعادة تفسير الأساطير ، وجميعها تعد من خصائص هذا القرن العشرين .

إذا كانت الآثار التي خلفتها الرومانسية تضيف الى إرباك أو انعاش التراث الأوربي فتلك مسألة فيها نظر . إن بعض النقاد (وبخاصة إرفنگ بابيت في **روسو والرومانسية**) قد تبنّى رأي گوته في أن الرومانسية مرض ، ضلالة مهلكة مكّنت نوعا من الحرية مغرقا في الذاتية أن ينتصر على النظام من جهد روحي أصيل . في الفنون ، حسب هذه المدرسة الفكرية ، تسببت الرومانسية في الوصول الى الفوضى وهي تتقنع بازدراء كامل للشكل كوسيلتها في التعبير بالرسم أثناء

الحركة ، رسم الروايات على بطاقات لتقرأ حسبما اتفق ، موسيقى غير مقررة تترك خيار انتقاء الألحان للعازف . أما الواقفون على الجبهة المعاكسة (جاك بارزون : **كلاسي ، رومانسي وحديث** ، م . پيكام ، **ما وراء الرؤيا المأساوية**) فهم يرون في الرومانسية فترة عظيمة من البناء بعد انهيار المستويات القديمة ، ومبشرا بمرونة أعظم في الشكل ، وحرية في التجربة ، ورؤ يا عضوية وخيالية عن العالم فتحت العديد من المسالك والامكانات المثيرة . والذي يسترعي الانتباه في هذا الخلاف أن كلا الطرفين يعترف بأهمية الرومانسية للفن اليوم ، أما بوصفها قوة شر أو قوة خير ، اعتماداً على تقديرهم لما خلفته من آثار .

والى جانب ذلك ، توضح حيوية الجدل القدرة التي ما تزال تمتلكها الرومانسية ، ومدى أهمية فهمها من أجل تذوق الفن في القرن التاسع عشر والقرن العشرين . كان ما أحرزته الحركة الرومانسية يتضمن اعادة نظر جوهرية في الجماليات ، فقد أوحت بتجديد عجيب في الكتابة الابداعية . وقد كانت حركة بالغة الغنى لأنها انتجت أفضل الأعمال في الأدب الأوربي ؛ وحيث أن أفكارها وممارساتها ما تزال مثيرة في الوقت الحاضر ، لذلك هي حركة بعيدة الأثر في مغزاها .

هوامش المترجم

[١]

(١) الـرومـانسيـة ، الـرومـانسي أصـح استعمـالا من الـرومـانتيكيـة أو الـرومانـطيقية ، أو صفـة رومانتيكي أو رومـانطيقي . . فـان الأصل الانكليزي للكلمة ، كما يفهم من الفصل ، صفة من الاسم romance والنسبة اليه في الانكليزية تكون باضافة ic بعد قلب لفظ السين آخر الاسم الى تاء كما تفرض قواعد اللغة الانكليزية . لذلك يجب اضافة ياء السب في العربية الى الاسماء فنقول رومانسي ورومانسية ، ولا يجوز اضافة ياء النسب الى الصفة الاعجمية المنسوبة أساساً الى اسم ، لأننا بذلك نكون قد نسبنا مرتين ، وهذا خطأ .

(٢) الكلاسية ، الكلاسي ، مثل الرومانسية والرومانسي ، أصح من كلاسيكية وكـلاسيكي ، لأن النسبـة الى الاسم اللاتيني classus وهـو class بالانكليزية أي طبقة متميزة بالثقافة الرفيعة . لذلك كان الادب المنسوب اليها كلاسي . وهنا لا أجد في كلمتي (اتباعي) و (ابتداعي) ما يفي بمعنى كلاسي ورومانسي ، فلما كان المصطلحان من ثقافة أجنبية فلا بأس من الابقاء عليهما معربين كما فعل أجدادنا بكلمات : فلسفة ، موسيقى ، فيرياء ، جغرافيا .

[٢]

(١) الكلت (او السلت) أقوام عاشت في وسط أوروبا وغربها منذ الألف

الثاني قبل الميلاد ، وصلت منزلة ثقافية وسياسية بين ١٢٠٠ ـ ٤٠٠ ق.م . ما تزال اللغة الكلتية في اقليم بريتاني في شمال غرب فرنسا ، وفي مناطق من الجزر البريطانية وبخاصة اقليم ويلز ، كورنوال وبعض المناطق في ايرلند .

[٣]

(١) بارناسيس : الجبل المقدس في الاساطير اليونانية ، يرمز الى الذروة في الادب والفن .

(٢) ميلودرامه : مسرحيات شاعت في القرن الثاني عشر ، رومانسية الجو ، عنيفة ، تنتصر فيها الفضيلة دائماً ، مغرقة في العاطفية .

مراجع مختارة

SELECT BIBIOGRAPHY

ABERCROMBIE, L., *Romanticism.* London. 1926.
A good starting-point; a sensible attempt to arrive at the broadest possible definition of the concept.

ABRAMS, M. H. (editor), *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism,* New York, 1960.
A collection of interesting essays, including a reprint of A.O. Lovejoy's 'On the Discrimination of Romanticisms'.

ABRAMS, M. H., *The Mirror and the Lamp,* Oxford, 1953.

A brilliant analysis of the contrast between the eighteenth-century mimetic and the nineteenth-century expressive theory of art.

BABBITT, I., *Rousseau and Romanticism,* Boston, Mass., 1919.
An eccentric and challenging disparagement of Romanticism.

BALDENSPERGER, F., '"Romantique", ses analogues et ses équivalents: tableau synoptique de 1650 à 1810', *Harvard Studies and Notes in Philology,* xix (1937), pp. 13-105.A table of quotations illustrating the development of the word and the concept.

BARZUN, J., *Classic, Romantic and Modern,* Boston, Mass., 1961.

A most provocative book that aims at a new definition of Romanticism, but chooses one so wide as to be fraught with danger.

BERNABAUM, E., *Guide through the Romantic Movement,* New York, 1949.
Misleading title; a collection of essays on individual English Romantic poets and on certain topics; full bibliographies.

BOWRA, M., *The Romantic Imagination,* London, 1961.
A volume of essays on specific works and poets, showing great insight; the first ('The Romantic Imagination') and the last ('The Romantic Achievement') are particularly valuable.

BRAY, R., *Chronologie du Romantisme,* Paris, 1932.
Day-by-day, blow-by-blow account of the emergence of the Romantic movement in France.

CAZAMIAN, L., 'Le romantisme en France et en Angleterre: quelques différences', *Etudes Anglaises,* i (1937), pp. 19-35.
The difference between the French Neo-classical and the English Elizabethan heritage.

EICHNER, H., 'F. Schlegel's theory of Romantic poetry', *Publications of the Modern Language Association of America,* lxxi (1956), pp. 1018-41.
Constants and shifts in F. Schlegel's conception of Romantic poetry.

FOAKES, R. A., *The Romantic Assertion,* London, 1958.
An examination of th language of poetry with special attention to two structural images: the journey of life and the vision of love.

FORD, B. (editor), *From Blake to Byron.* Pelican Guide to English Literature, 5, London, 1957.
Useful essays and bibliographies.

FRYE, N. (editor), *Romanticism Reconsidered,* Columbia, 1963.
A collection of essays by various critics, including

M. H. Abrams's interesting analysis of the crucial significance of the French Revolution for the Romantics (pp. 26-72).

FURST, L. R., *Romanticism in Perspective,* London, 1969.

GERARD, A., *L'idêe romantique de la poêside en Angleterre,* Paris, 1958.
A penetrating study grounded in a perceptive reading of Romantic poetry.

GERARD, A., *English Romantic Poetry,* Los Angeles, 1968.An interpretation based on a most subtle analysis of certain poems.

GRIERSON, H. J. C., 'Classical and Romantic', in The *Background of English Literature,* London, 1934, pp. 256-90.
An examination of these terms as denoting tendencies that recur throughout history.

HALSTED, J. B., (editor), *Romanticism: Definition, Explanation an Evaluation,* Problems in European Civilization series, Boston, Mass., 1965.
Reprint of excerpts from Babbitt, Barzun, Croce Foakes, Lovejoy, Wellek, etc.

HERFORD, C. H., *The Age of Wordsworth,* London, 1914.
Rather old-fashioned, but still quite a sound account.

HILLES, F. W. & BLOOM, H. (editors), *From Sensibility to Romanticism.* Essays presented to F. A. Pottle, New York, 1965.
Deceptive title, but contains a number of worthwhile essays.

KERMODE, F., *Romantic Image,* London, 1957.
A suggestive book, though more concerned with the later Romantic generation of Yeats than with that of Wordsworth.

KORFF, H. A., *Geist der Goethezeit,* 5 vols., Leipzig, 1949-58.
This penetrating, illuminating work is, unfortunate-

ly, available only in German as yet.
LOVEJOY, A. O., 'On the meaning of "romantic" in early German Romanticism', *Modern Language Notes*, xxxi (1916), pp. 385-96; and xxxii (1917), pp. 65-77.
An attempt to see F. Schlegel's theories in relation to the aesthetic notions current in Germany in the early 1790s.
MASON, G. R., *From Gottsched to Hebbel*, London, 1961.
A useful, if elementary, introduction to this period of German literature.
MICHAUD, G. & TIEGHEM, VAN PH., *Le Romantisme*, Paris, 1952.
Rather schematic in its use of diagrams and perhaps over-simplified, but basically a very sound portrayal of the Romantic movement in France.
PECKHAM, M., *Beyond the Tragic Vision*, New York, 1962.
An ingenious re-interpretation of the nineteenth century as a period of reconstruction after the collapse of Englightenment values.
POWELL. A. E., *The Romantic Theory of Poetry*, London, 1926.
A complex study with flashes of great insight.
PRAZ, M., *The Romantic Agony*, Oxford, 1933.
A fascinating and far-ranging book on the 'decadent' after-effects of Romanticism.
REMAK, H., 'West European Romanticism', in *Comparative Literature: Method and Perspective*, ed. Stallknecht, N. P. & Frenz, H., Southern Illinois University Press, 1961, pp. 223-59. Reviews various current definitions of term and seeks clarification by tabulating key elements and listing their incidence comparatively. Excellent annotated bibliography.
RODWAY, A., *The Romantic Conflict*, London, 1963.
An original sociological interpretation.

Romanticism: a Symposium', *Publications of the Modern Language Association of America,* lv (1940), pp. 1-60.
A set of brief articles on Romanticism in England, France, Germany, Italy and Spain; the quickest introduction to the whole field.

SMITH, L. P., 'Four Romantic Words', in *Words and Idioms,* London, 1925, pp. 66-134.
Most revealing inquiry into the origins and meaning of 'romantic', 'originality', 'creation' and 'genius'.

THORLBY, A. K. (editor), *The Romantic Movement,* Problems and Perspectives in History series, London, 1966.
A linked series of excerpts from various critics representing differing approaches and evaluations.

VAN TIEGHEM, P., *Le Romantisme dans la littérature européenne,* Paris, 1948.
A sweeping survey of Romanticism in European literature arranged according to themes and genres and seeking to synthesize similarities. Vast, though at times inaccurate, bibliography.

VAN TIEGHEM, P., *Le Romantisme français,* Paris, 1951.
A good introduction.

VAN TIEGHEM, P., *Ossian et l'Ossianisme dans la littérature européenne au XVIIIème siècle,* Groningen, 1920.
Full of information on the staggering vogue for Ossian throughout Europe.

VAN TIEGHEM, P., *La Poéside de la nuit et des tombeaux,* Paris, 1921.
An investigation of one aspect of Pre-romanticism.

TRAHARD, P., *Le Romantisme défini par 'Le Globe',* Paris, 1909.
A well-illustrated outline of the shifts of opinion in France during the emergence of Romanticism.

VIAL, F. & DENISE, L., *Idées et doctrines littéraires*

ss

du XVIIIème siècle, Paris, 1909.
Idées et doctrines littéraires du XIXème siècle, Paris, 1918.
Convenient compilations of texts from various journals and treatises.

WELLEK, R., *A History of Modern Criticism*, London, 1955.
Vol. i: *The Later Eighteenth Century*.
Vol. ii: *The Romantic Age*.
An indispensable survey of the evolution of ideas.

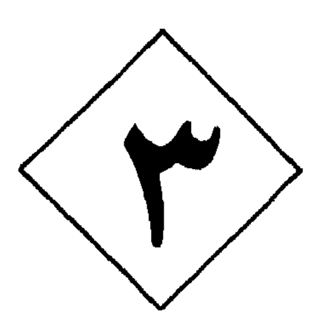
WELLEK, R., 'The concept of Romanticism in literary history', in *Concepts of Criticism*, New Haven, Conn., 1963, pp. 128-98.
Insists on basic unity of Romantic movement throughout Europe.

WELLEK, R., 'Romanticism re-examined', in *Concepts of Criticism*, New Haven, Conn., 1963, pp. 199-221.Invaluable for its assessment of critical works on this subject 1945-62.

WELLEK, R., German and English Romanticism', in *Confrontations*, Princeton, 1965, pp. 3-33.
Posits fundamental similarity and concedes certain differences.

WILLEY, B., 'Coleridge on Imagination and Fancy', in *Proceedings of the British Academy*, 1946, pp. 173-88.
A lucid exposition of the meaning and significance of the 'celebrated but useless' distinction.

WILLOUGHBY, L. A., *The Romantic Movement in Germany*, Oxford, 1930.
A handy brief summary.



الجمـاليــة

بقلـم

ر.ڤ. جونســن

AESTHETICISM

by R.V. Johnson

تَمهيـــد

تفيد (الجمالية) بمعناها الواسع محبة الجمال ، كما يوجد في الفنون بالدرجة الأولى ، وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا . (يتحدث الناس عن (جمال) في سياقات أخرى - (جمال القداسة) مثلاً ، أو الجمال في نظرية هندسية) . وقد يظن ان الجمالية ، بهذا المعنى الواسع ، كانت موجودة خلال تاريخ الحضارة . ولكن كلمة (الجمالية) قد ظهرت أول مرة في القرن التاسع عشر ، مشيرة الى شيء جديد : ليس محض محبة للجمال ، بل قناعة جديدة بأهمية الجمال بالمقارنة مع - وحتى في مقابلته مع - قيم أخرى . وغدت (الجمالية) تمثل أفكاراً بعينها عن الحياة والفن - أفكاراً اتخذت بعد ذلك نمطاً متميزاً ، وقدمت تحدياً جديداً وجديّاً بوجه أفكار اكثر محافظة وتقليداً . في انگلترا حصل الاعتراف بتلك الافكار في الفترة الڤكتورية الوسطى والمتأخرة - وبخاصة من حدود ١٨٦٠ فصاعداً - وفي

فرنسا بعد ذلك التاريخ بقليل .

تظهر الجمالية بمظاهر مختلفة لكنها مترابطة : كنظرة للحياة ـ فكرة معالجة الحياة (بروحية الفن) ؛ كنظرة للفن ـ (الفن من أجل الفن) ؛ وكخاصية لأعمال فعلية في الفن والأدب . وفي القرن التاسع عشر حدّدت هذه الأفكار والميول نفسها بشكل واضح أول مرة ، وقد فعلت ذلك في مواجهة مع أفكار أخرى عن الحياة والفن ـ مواجهة أشدّ حدة ، وأوضح تغلغلاً في مجتمع وثقافة العصر مما هو اليوم . ولكن بعضا من أفكار القرن التاسع عشر عن الجمالية ما تزال ماثلة أمامنا ، وقد لعبت دوراً مهما في تطوير المواقف الحديثة عن الفنون ومكانتها في المجتمع . لذا فنحن مدينون لأصحاب الجمالية في القرن التاسع عشر لما حدث في هذا القرن من تخفيف الرقابة الأدبية وغيرها من القيود على التعبير الأدبي والفني .

وكما فعل مساهمون آخرون في هذه السلسلة ، سأحاول تفسير وتوضيح واحد من مصطلحات النقد الأدبي . ولذلك سيكون التوكيد على الأدب . ولكن الجمالية لم تكن ظاهرة أدبية صرفاً ، رغم ان من المعروف ان الأفكار (الجمالية) قد فسّر لها في الأعم الأغلب ، رجال الأدب ، رغم أن مضمونات تلك الأفكار كانت ، كما يمكن القول ، أبلغ تأثيراً في الأدب . فقد كانت مؤثرة في الفنون التخطيطية

دون الموسيقى على قدر ما أستطيع القول . (كان أحد فروع الجمالية الرغبة في تقريب الأدب الى حالة من (الفن الخالص) الذي يعتقد ان الموسيقى كانت تتمتع به) . كذلك كان ممثلو الجمالية الأدبية ، مثل تيوفيل گوتييه في فرنسا و أوسكار وايلد في انگلترا ، يهتمون بالفنون الأخرى ، ويتحدثون عادة عن (الفن) و (الفنان) دون الأدب على وجه التخصيص .

إنني اكتب الى قراء اللغة الانگليزية ، وسيكون اهتمامي بالأدب الانگليزي بشكل رئيس . ولكن من الواضح ان أي بحث في الجمالية يجب أن يأخذ بعين الاعتبار ممثليها في فرنسا . لقد كانت الجمالية ظاهرة أوروبية غربية وأميركية (ان شئنا ادراج الشخصية المهمة : إدگار آلن پو) . والكتّاب الذين كان تأثيرهم مهما في تطور الجمالية الانگليزية قد تأثروا هم كثيراً بكتّاب أوروبيين مثل بودلير و گوتييه في فرنسا ، و هيگل ، كفيلسوف جمالي ، في المانيا . وفي الوقت ذاته أرى ان الجمالية الانگليزية ، بالرغم من هذه التأثيرات الاوروبية ، ما تزال يمكن النظر اليها كتطور طبيعي عن الادب الرومانسي الانگليزي وعن الأفكار الرومانسية حول الخَيال الخلاق . لذلك سوف أضع التوكيد على الاستمرارية ، في انگلترا ، بين الرومانسية الانگليزية وبين الجمالية .

واحدة من المشكلات ، في معالجة مقتضبة نسبيا ، هي معرفة المدى الذي يجب أن يبلغه تحليل المصطلحات . فاصطلاح (الجمال) ذاته لا يمكن تجنّبه دون إسهاب في القول عقيم . (الجمال الحق ، والحق الجمال) قال جون كيتس ؛ وقد ردّد هذه الصيغة أصحاب الجمالية أو أنّهم رفعوا الجمال فوق الحق . ولكن ما الذي قصد كيتس ؟

محاولات تعريف الجمال أو وصفه كثيرة . الفيلسوف القروسطي المسيحي العظيم توماس اكواينس عرّف الجمال بأسلوب مقبول على انه ذلك الذي ، لدى الرؤ ية يسرّ ـ أي أنه يسر لمحض كونه موضوعاً للتأمل ، سواء عن طريق الحواس أو في داخل الذهن ذاته . والروائي الفرنسي ستندال ، من القرن التاسع عشر ، وصف الجمال بعبارات اكثر شروداً ، على أنه الوعد بالسعادة ـ وأظهر بذلك رؤ يا ربما كانت أعمق في المشاعر التي يثيرها الجميل . والتر بَيتْر ، خير من يمثل النظرة الجمالية في الحياة ، يكاد يرفض قطعاً ، في مقدمة **الانبعاث** (١٨٧٣) ان يعرّف الجمال :

> الجمال ، شأن جميع الخصال الأخرى التي تمثُل أمام الخبرة البشرية ، مسألة نسبية ؛ ويصبح تعريفها دون معنى أو فائدة بالقياس الى صفتها التجريدية . فتعريف الجمال ، ليس بأكثر العبارات تجريداً بل بعبارات ملموسة جهد الامكان ، وايجاد صيغته ، لا

العالمية ، بل الصيغة التي تعبّر بشكل أكثر كفاءة عن هذا التصوير أو ذاك ، هو هدف من يسعى بحق لدراسة الجماليات .

بالنسبة الى پيْتِر ، الجمال خبرة مباشرة ، تحسّس فوق النبض ـ لا تجريدٌ يخلو من الحياة . وهو في الواقع يجعل (الجمال) اصطلاحاً شاملاً يضمّ انطباعاتنا التي نتلقاها ونتمتع بها من الأدب والفنون ومما يدعوه وردزورث (عالم العين والأذن الجبار) . وسنتّخذ استعمال الكلمة هذا هنا . وإننا اذ نتجنّب المسألة الفلسفية ، سوف نتخذ في الأقل القاسم المشترك الأصغر لما فهمه أصحاب الجمالية في القرن التاسع عشر من كلمة (جمال) ، لكي نفهم في الأقل أين كانوا يبحثون عن الجمال وما الذي حسبوه معادياً له .

وتنهض مشكلة أخرى مع كلمة (جمالي) . فهنا يكمن خطر الابهام . تشير كلمة (جمالي) عادة الى محض ما هو جميل (كما في عبارة (خبرة جمالية) اي خبرة ما يبدو لنا جميلاً) أو الى الجماليات ، الدراسة الفلسفية للجمال والفنون . (وثمة صيغة اخرى من (الجماليات) هي (الجمالية) التي تُستعمل اسماً ، كما في (جمالية هيگل) ـ أي فلسفة الجمال عند هيگل . الجماليات دراسة مسائل مثل : ما الجمال ؟ ما علاقة الشكل بالمضمون في الأدب والفن ؟ ما الذي تشترك فيه الفنون المختلفة ؟ فهذه ، اذن ،

مسائل جمالية . ولكن (الجمالية) هنا تعني شيئاً يختلف تماماً عما تعنيه (الجمالية) عندما تشير الى موضوع هذه الدراسة .

عندما تشير الكلمة الى الجمالية ، لا تشير الى الجميل حسب ، ولا الى محض الدراسة الفلسفية لما هو جميل (مهما كانت وجهة النظر ومهما تكن النتائج) ، ولكن الى مجموعة معينة من المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة . مثل ذلك : (أوسكار وايلد قد دخل الآن مرحلته الجمالية) ؛ (أوسكار وايلد يغدو موضع هجاء ، في صبر گلبرت وسليقان ، كمثال على النمط الجمالي) . ولكن الكلمة تستعمل بأشكال شتى ، قريبة الترابط والتداخل ببعضها ، مثل : (انه يقيس كل شيء بمقياس جمالي) . فهنا تشير كلمة (جمالي) الى الجمال في حد ذاته ، كما تتضمن مفهوم الجمالية كذلك ، اي ذات الموقف الذي يجعل الجميل مقياساً عاماً . ومن اجل تجنب الغموض ، سأضع (جمالي) أحياناً بين (هلالين) ، كي أشير الى كوني استعملها بمعنى مجموعة المعتقدات الخاصة المعروفة باسم الجمالية . وخلاف ذلك سأعتمد على السياق لأجعل المعنى واضحاً .

تقدم الجمالية مسائل على الصعيدين المنطقي والتاريخي معاً . فعلى الصعيد المنطقي نحن نسأل عن معنى

ss

الأفكار : ما الذي نفهمه ، مثلاً ، من عبارة (الفن من اجل الفن) ؟ ومن وجهة النظر التاريخية ، نسأل متى ظهرت الأفكار ، وتحت أي ظروف ؛ كيف تشابه أو تخالف الأفكار من أوقات سابقة أو لاحقة ؛ أية دوافع أو مؤثرات كانت تعمل في الناس الذين اعتنقوها ؛ أية علاقة كانت لتلك الأفكار مع الحياة او الممارسة الأدبية والفنية .

ولكن الصعيدين ، المنطقي والتاريخي ، ليسا منفصلين تماماً ، فالأفكار ذاتها مسائل يسجلها التاريخ ؛ تتطوّر وتتغير ؛ تتصل بالحياة وبممارسة الفن والآداب . ولا يمكن ان تفيد معالجتها في شكل مجرد مطلق مثل المعادلات الرياضية ، فنحن نجد عند النظر في معنى فكرة ، اننا نهتم لا بمحض التحليل المنطقي بل بصورة أوسع بما كانت تعنيه تلك الفكرة الى أناس بعينهم ـ كتّاب ، فنانين ، نقاد ، منظّرين جماليين ـ في أوقات معينة من التاريخ . وفي حالة (الفن من اجل الفن) تكون الفكرة ، منطقياً ، شَروداً نوعاً ؛ ولكننا مع ذلك نقدر أن نجيب عن أسئلة حول معناها عند من دافع عن تلك الفكرة أو هاجمها . فيجب أن ننظر الى تلك العبارة في ضوء كتاباتهم أو أقوالهم المسجلة وفي ضوء ما يتعلق بها من الظروف المعاصرة . فالأفكار ، اذن ، يجب أن ينظر اليها في سياقها التاريخي ، بوصفها نابعة من ـ وبدورها مؤثرة في ـ الحياة ، والثقافة الموروثة والمعاصرة في

تلك الايام .

وقد يعترض بعضهم على مفهوم النجمالية ذاته : فيقولون إن الجمالية أسطورة ، تجريد يلبس قناع حقيقة ملموسة . وهذا الاعتراض يلمّح فعلاً الى خطر المبالغة في التبسيط ، واضفاء نسق بالغ الأناقة على حقائق معقدة . وقد يقال اننا ، لدى الحديث عن الجمالية ، ننتخب عدداً من الكتّاب والفنانين واعمالهم ، ونخلط بينهم ـ دون النظر الى الفروق ـ في صنف واحد ، ثم نعالج ذلك الصنف كأنه حقيقة قائمة بمعزل عن الأفراد الذين يضمهم ذلك الصنف . عند ذلك تغدو الجمالية (تجريداً مجسّداً) مفهوماً ذهنياً يُعالج كشيء ذي وجود موضوعي . على هذا الاعتراض استطيع الرد بالقول انه ، بالاستناد الى الحقائق التاريخية ، كانت توجد بالفعل ، في القرن التاسع عشر ، مجموعة معينة من الأفكار القائمة على شيء من التناسق ، ينطبق عليها اصطلاح (الجمالية) ؛ وأن أفراداً بالذات كانوا يشبهون بعضهم فيما يفكرون ويقولون ويكتبون ، وان هدفاً مشتركاً كان يجمعهم ؛ وأن قوة في حياة القرن التاسع عشر يمكن تمييزها كغيرها من القوى ـ اللاإمّعية ، مثلاً ، النفعية ، الداروينية ، أو الاشتراكية المبكرة ، قد ظهرت بالفعل وهي تتصف بكثير من الوضوح في الفكر والعمل . وفي الواقع اننا لا نقدر على تقديم وصف وافٍ لحضارة أي عصر دون

استعمال مفهومات عامة من نوع (الجمالية) . مثل هذه المفهومات تكون ذات قيمة بقدر ما تشير الى التآلف أو التنافر بين الأفراد فتعمل كقوى ملحوظة في المجتمع وتؤدي الى نتائج ملحوظة . فثمة ، اذن ، هذا القدر من الصحة في الاعتراض المحتمل الذي ذكرت : ولسوف ندرس كتّاباً بعينهم ، فنّانين ومنظّرين جماليين كأمثلة على وجهة النظر (الجمالية) ؛ ولكن الفرد يحتمل أن يكون اكثر من محض مثال . فانجازه يقدم مظاهر أخرى ، فهو قد لا يكون (جمالياً) في جميع الأحوال . ورغم ان هذه النقطة قد لا يمكن ملاحظتها بوضوح دائماً ، لكنها يجب أن تبقى دائماً في الذهن .

عاجلاً أم آجلا في دراسة الجمالية ، يجب أن نصل الى مسألة قيمتها كنظرة للحياة ، والأدب والفن : فنحن لا نستطيع البقاء على الحياد الى الابد . ومن الواضح أن أي تقويم عادل للموضوع يجب ان يأخذ الحقائق بعين الاعتبار ، حيث تكون الحقائق ذات مغزى ، وفي مسائل الرأي ، يجب الاعتراف ان عدداً من الآراء يمكن الدفاع عنها . ولكن اذا سلّمنا ان الجمالية تمثل مجموعة من المواقف الواضحة عموماً ، في الحياة والفن ، وهي ما تزال ممكنة اليوم ، لواجهتنا مسألة الاختيار : القبول أو الرفض ـ أو التوقف عن التفكير مطلقاً حول علاقة الفن بالحياة . فأما أن نعطي

المعايير (الجمالية) مكان الصدارة في سلوك الحياة ، أو لا نفعل . وإما أن نسلّم بأن الفن ـ كفنّ ـ له قيمته كجزء من نظام قيم أوسع ، من عملية حياة كاملة تشمل اهتمامات فوق ـ جمالية ، أو اننا لا نفعل . لذا كان من الواجب توضيح موقف كاتب هذه الدراسة .

إنني أتعاطف مع إصرار اصحاب الجمالية في القرن التاسع عشر ، في موقفهم ضد فجاجة الاخلاقيين والنفعيين في ذلك الزمان ، بأن الفنَّ في الواقع فن وليس شيئاً آخر ـ وان قيمة الفن توجد في ممارستنا المباشرة له ، وليس فيما يقال عن تأثيره في السلوك . ومع ذلك ، يبدو لي أن الجمالية عند متابعتها بانتظام كموقف شامل من الحياة والفن ، يجب أن تقود الى نموّ داخلي من الانانية في الحياة و ـ ربما بخاصة في الأدب ـ الى تفاهة في الفن . في الفنون (الأصفى) كالموسيقى والرسم ، قد تكون الآثار أقل ضرراً . وحتى هنا ، نجد ناقد رسم جاد ، مثل روجر فراي ، في محاولته تفسير قيمة الفن ومغزاه ، يصل الى القول بوجود نظام أوسع من (القيم الروحية) يجد الفن فيها مكانه . يلعب الفن دوره في النظام العام للروح البشرية ؛ فعندما تسيطر الاهتمامات الجمالية كلياً على ذلك النظام ، تكون النتيجة ، قدر ما أستطيع القول ، حتماً في أحسن الأحوال ، تحديداً شديداً للشخصية ، وفي أسوأ الأحوال ، بحثاً عقيماً عن المثيرات .

ss

١

مظاهِر الجَماليــة

في دراسة الأدب الڤكتوري /عهد الملكة ڤكتـوريا ١٨٣٧ ـ ١٩٠١/ سرعان ما نصادف اشارات الى (الفن من اجـل الفن) ، (الحـركـة الجمـاليـة) ، (الجمـاليـة) ، (أصحاب الجمالية) . ونستنتج لذلك أن في أواخر القرن التاسع عشر ظهرت جماعة من الناس ميّزت نفسها بما تضفيه من أهمية على الادب والفنون الجميلة والجمال بوجه عام ، جماعة ينظر اليها أبناء بلدها نظرة عدم رضا في الغالب . وقد نرى أمثلة من ذلك في صور ده مورييه الساخرة المعاصرة في مجلة **پنچ** ، حيث يظهر الجمالي كشاب متكلف بشعر طـويل وسـترة مخملية وسـروال فضفـاض مـربـوط تحت الركبتين، تحفّ به صبايا مدنفات براهنّ الشوق . والاسم الذي يقفز إلى أذهان أغلب الناس ربما قبل غيره ـ بسبب نوع من السمعة الطريفة التي أحاطت به في المـأثورات الشعبية الانكليزية المعاصرة ـ هو اسم أوسكار وايلد .

ولكن عندما نحاول أن نفهم بصورة أدق معنى (الجمالية) ، (الفن من أجل الفن) والاصطلاحات المتعلقة بذلك ، تغيم الصورة . عندما نحاول الاطباق عليها ، تغدو الاصطلاحات نافرة شروداً . كانت عبارة (الفن من اجل الفن) صيحة معركة مفيدة للفنانين والنقاد الداعين الى حرية التعبير الفني ؛ ولكنها لا تصبح ، منطقياً ، ذات معنى الا عندما نستطيع الاجابة عن السؤال : (ما الفن ؟) فالحركة الجمالية تاريخياً ظاهرة يمكن وصفها بالغموض ، لأن من الصعب القول ممن كانت تتألف ـ باستثناء أوسكار وايلد نفسه . (وكان وايلد أقل أهمية كمنشيء أفكار مما توحي به سمعته) . هل كان ثمة في الواقع أي شيء فيه كفاية من وضوح وتحديد يستحق تسميته باسم حركة قط ؟ مرة أخرى ، يعرَّف الجمالي غالباً كشخص يقدِّر الجمال ؛ ولكن الجماليين ، بهذا المعنى الواسع ، كانوا موجودين قبل القرن التاسع عشر ومنذ ذلك التاريخ أيضاً . ما الذي كان يميز (الجماليين) بخاصة ؟ أما كلمة (الجمالية) فهي تشير الى مظاهر شتى من ثقافة القرن التاسع عشر . كيف تتصل هذه المظاهر المختلفة ببعضها ؟

مهما تكن هذه الاصطلاحات شروداً ، فانها كانت تستعمل ، منذ أواسط القرن التاسع عشر وأواخره ، للاشارة الى اتجاه في الحياة الأدبية والفنية في ذلك الزمان ، ولم

يكن ذلك الاتجاه بالتأكيد محض اسطورة . ومهما يكن الغموض ، مثلاً ، في عبارة (الفن من اجل الفن) ، فانها كانت تعني شيئاً بالنسبة لمن نادى بها ولمن رفضها على السواء . وتداول هذه الصيغة ، في فرنسا (الفن للفن) وفي انگلترا ، معا ، يدل في الاقل ان الكثير من الناس في القرن التاسع عشر كانوا يهتمون بصورة جدية بقيمة الفن وطبيعته ، وبعلاقة الفن بالحياة . أين كانت منزلة الفن بالنسبة الى قيم أخرى ، مثل الاخلاق والنفعية المادية ؟ لم يكن السؤال جديداً : ففي **مقالة في الشعر** (١٩٥٩) يدافع سدني عن الشعر ضد الطهريين والنفعيين أيام اليزابيث . ولكن المسألة اصبحت في القرن التاسع عشر حساسة بشكل لم يسبق له مثيل . وفي وجه معارضة كبيرة ، تطور في مجال الادب والفنون وتقدير الجمال عموماً اتجاه يبحث عن إجابة كاملة لحاجة الفرد الى انجاز شخصي ، الى شيء يعطي حياته معنى . وكان الفن من أجل الفن أحد التطبيقات لهذا الاتجاه العام ، الاتجاه الذي تكون فيه (الجمالية) الاصطلاح الأكثر شمولاً .

لم تكن الجمالية ظاهرة واحدة بسيطة ، بل مجموعة ظواهر مترابطة ، تعكس جميعها قناعة بأن التمتع بالجمال يقدر وحده ان يعطي الحياة قيمة ومعنى . ومن الخير أن أشير الآن الى ما أحسب أن (الجمالية) تنطوي عليه .

ss

وقد يفضل بعضهم استعمال الاصطلاح بشكل أوسع أو أضيق من الاستعمال الذي سأتّخذ . فقد يعرّف بعضهم الجمالية بشكل واسع بحيث يشمل كل من يضفي قيمة عالية على الفن وجمالات الطبيعة ، بغض النظر عن أية آراء حول أهمية الفن والجمال بالنسبة الى قيم اخرى في الحياة . احسب ان مثل هذا التعريف من الاتساع بحيث لا يقدّم أي معنى دقيق . وقد يؤدي الى حشر عدد من الكتّاب يختلفون جذرياً في نظرتهم : جون رسكن ، أخلاقي متزمّت وحامل لواء دعاوة عامة ؛ والتر پَيْتـر ، مبتعد وجامعي يهوى الفن والفلسفة ؛ وليم موريس ، اشتراكي ، حِرفي ماهر ورجل أعمـال ؛ وعدد لا يحـدّ من الآخـرين . من بين هؤلاء الكتّاب ، لا يمثّل الجمالية ، بمعنى دقيق ومفيد ، رسكن ولا موريس (في نظرياته ومشاريعه العملية) . ليس كل من يقدّر الفنون وخبرة الجمال يمكن أن يعطيهما أهمية فائقة شاملة بين الفعاليات البشرية . جون رسكن ، مثلاً ، كان منافحاً عما كان يعتقده جيداً في الفن : رسوم ترنر في **رسامون معاصرون** (١٨٤٣ ـ ٦٠) ، العمارة الغوطية في **أحجار البندقية** (١٨٥١ ـ ٣) وغيرها من الأعمال . ولكن الفن ، عند رسكن ، كان يتميّز بقيمة اخلاقية ودينية . ولو استعملنا عبارة قد يستعملها افلاطون لقلنا ان الجمال عند رسكن قيمة لا غنى عنها ـ تقديرها ضروري للحياة

الخيّرة، ولكن لا يمكن فصلها عن قيمتي الخير والحق، وهي في الواقع تأتي بعدهما . إحتل رسكن كرسي سليد في استاذية الفنون الجميلة في اكسفورد وتركت محاضراته أثرها في وايلد الذي عاد فيما بعد يقتبس من رسكن دون وجل كما فعل مع كتّاب آخرين . ولكن رسكن لم يكن يريد ان يقترن اسمه مع وايلد في الحط من القيم الاخلاقية، أو وضع الحياة في مقابلة الفن ، أو الحق ، في مواجهة الجمال . فمفهوم الجمالية الذي يضم رسكن مع وايلد (أو پيْتر أو سوينبرن) هو من السعة بحيث تغيم فيه الملامح ؛ ولن يصبح الاصطلاح مناسباً عندما يشمل وجهة نظر يكون فيها الجمال ـ المعيار الجمالي ـ بمكان الصدارة . لذلك يبدو من الخير ان نحدد الجمالية بحيث نستثني اولئك المفكرين الذين ، رغم تقديرهم الفن وجمالات الطبيعة ، لم يرفعوها الى منزلة سامية ـ أو حتى شاملة ـ من الاهمية في سلوك الحياة .

ومن ناحية اخرى ، يمكن استعمال الكلمة بمعنى أضيق من المعنى الذي اصطفيه . فقد تعني الجمالية ، في الكثير من الأذهان ، الأدب والفن في تسعينات القرن الماضي ؛ كما يمكن النظر اليها ، وفي الذهن كتابات وايلد وسلوكه العام ، مع رسومات أوبريه بيردزلي ، كظاهرة لخاتمة القرن . ولكن اصطلاح (الجمالية) صار

يستعمل بمعناه المناسب ، كما سنرى ، منذ بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وفي أواخر الستينات ، ينادي سوينبرن بمبدأ الفن من أجل الفن ، كما ينادي والتر پِيْتر بفكرة معالجة الحياة ذاتها (بروحية الفن) . ويبدو اصطلاح (الجمالية) مناسباً لهذين الموقفين . ولو أن الاصطلاح لم يطلق على هذه التطورات في أواسط الفترة الفكتورية ، لعاد من الصعب أن نتلمّس له تطبيقاً ـ منطقياً كان أم تاريخياً . لذلك سأحاول أن أسلك طريقاً وسطاً بين استعمالين ، يفرط أحدهما في السعة ويبالغ الآخر في الضيق .

من المناسب تناول الجمالية في مجالات ثلاثة : كنظرة للفن ؛ كنظرة للحياة ؛ وكاتجاه عملي في الادب والفنون (وفي النقد الادبي والفني) . يتطابق المجال الأول مع الفن من أجل الفن ؛ والثاني مع ما سوف أدعوه (الجمالية التأمّليّة) ـ فكرة معالجة الخبرة ، (بروحية الفن) ، كمادة للاستمتاع الجمالي . والمجال الثالث أشد صعوبة لدى التلخيص في عبارة : ومن الأسهل بصورة مؤقتة أن يشار اليه بعبارات سلبية : اتجاه ، في الكثير من الشعر والرسم في تلك الايام ، ليس الى محض الابتعاد عن الوعظية الاخلاقية ـ بل عن أي شعور من جانب الفنان انه مطالب بالتحدث باسم عصره أو بالتحدث اليه أصلاً. وليس جميع الشعراء والرسامين ممن كان يعمل بروحية الجمالية مستعدين

لقبول نظريتها . لكن عملاً مبدعاً من النوع الذي يدور بذهني هو نوع ينتظر من داعية الفن من أجل الفن أن يقبل به : لقد استعملت عبارة (الفن من أجل الفن) حتماً في تحدي الوعظية، وفي أية اشارة الى ان قيمة القصيدة تتكون من علاقتها بتصرف الحياة .

وسوف يكون من المناسب ، في ما تبقى من الفصل ، تقديم ملخص عام للجمالية ، في المجالات الثلاثة التي حددتها . كنظرة للفن ، تمثل الجمالية محاولة جذرية لفصل الفن عن الحياة . وقد يقبل الكثير من الناس بالقول ان الفن يختلف عن الحياة ؛ ولكن الموقف الجمالي يؤكد ذلك الاختلاف الى حد القول إن الفن لا علاقة له بالحياة ، لذلك فهو لا يحمل مضمونات أخلاقية . في انكلترا مهّد لهذه النظرة ، في بواكير القرن ، چارلس لام في مقاله الشهير عن كتّاب الدرامه في عصر عودة الملكية/ ١٦٦٠ حتى أواخر القرن/اذ يقول لام ان عالم هؤلاء الدراميين يشبه عالم الحكاية الخرافية ، وان المسرحيات لا تشير الى خبرة مألوفة واننا لذلك لا نميل الى اعتبار سلوك الشخصيات نموذجاً نحتذيه . وعند تطبيق مثل هذا الموقف على الادب والفن جميعاً فانه يسوّغ الفن من أجل الفن . كانت فرنسا متقدمة على انكلترا في تطوير مفهوم الفن من أجل الفن (الفن للفن) على يد تيوفيل گوتييه ، الشاعر الروائي المشهور ،

في مقدمة متحيّزة لروايته المشهورة ، التي أثارت فضيحة في زمانها ، **مادموازيل ده موپان** (١٨٣٥) . منطقياً ، تعاني الصيغة من حركة دائرية : ترى ، ما الفن ؟ قد يتفق اثنان في الاعتقاد بالفن من أجل ذاته ، ولكنهما يمصدان أشياء تختلف تماماً ، لأن مفهوميهما عن الفن مختلفان . وعند النظر من وجهة تاريخية اكثر منها منطقية تعود الصيغة اقل ضبابية . بوسعنا فهم دوافع اولئك الذين استحدثوها ، وفهم ما كانت الصيغة تنطوي عليه عملياً . لقرون عدة ، اتفق الناس عموماً على قبول النظرة التي تعزى الى الشاعر الروماني هوارس في كتابه **فن الشعر** ، بأن وظيفة الشعر (والفن عموماً) التعليم والامتاع (رغم ان هوارس ، في أحد المواضع ، يقول (أو) وليس (و) - حرفياً : أو التعليم أو الامتناع) . وقد أكد بعض الثقات التعليم وبعضهم الامتاع ؛ ولكن الوظيفة المزدوجة للادب والفنون الجميلة كانت مقبولة ، من العصور القديمة حتى القرن الثامن عشر وما بعده ، بما يشبه الاجماع بحيث اننا غالباً ما ننسى ذلك الأمر .

يمكن تفسير الفن من أجل الفن بالقول ان الجمالي في القرن التاسع عشر نبذ التعليم كتسويغ للفن ، واستقر على الامتاع وحده . فكان يقال إن في التمتع بعمل فني ، نحن ندخل عالماً لا يختلف عن مألوف الواقع حسب ، كما يقول النقاد من ارسطو فصاعداً ، بل إنه لا يتصل به بشكل ذي

مغزى عملي . والعمل الفني الأصيل قد ينطوي على تعليم - فمن الصعب ، مثلاً ، ان نتصور عملاً أدبياً لا نفيد منه شيئاً بالمرة ؛ ولكن التعليم عرضي حسب ، ولا يتصل قط بقيمته المميزة كفن . لذلك غدا ، من ناحية عملية ، من غير المشروع مطالبة العمل الفني بنقل التعليم الاخلاقي او الايحاء به ، سواء بالوصية أو بالمثال . فالعمل الفني يجب الا يثمّن لأجل أي شيء قد يؤثر في سلوكنا أو حتى موقفنا العام من الحياة ؛ بل يجب ان يثمّن لما يقدمه من متعة جمالية مباشرة حسب . فالفن ، كما يقول والتر پَيْتر ، (يأتي اليك قائلا بصراحة إنه لن يضفي سوى أعلى الخصائص على سويعاتك وهي تمرّ ، ومن أجل تلك السويعات حسب) .

تضفي الجمالية عادة قيمة عالية على (الشكل) في الفن ، اذ تكون قيمة العمل الفني معتمدة على الشكل دون الموضوع . هنا ندخل مجالاً وعراً ، يصعب فيه الوصول الى استعمال الاصطلاحات بشكل واضح محدد ، كما يصعب غالباً تفسير آراء المفكرين الذين لم يقيموا على رأي ثابت . فكتّاب مثل سوينبرن و پَيْتر يختلفان عن بعضهما ، واحياناً ، يختلفان مع نفسيهما . والظاهرة الثابتة الوحيدة هي التثمين العالي (للشكل) (بمعنى بعينه) والحط ، ولو نسبياً ، من الأهمية الفنية للموضوع . ونجد آراء شتى حول

المسألة المحيّرة التي تعالج علاقة الشكل بالموضوع ـ أين يبدأ الشكل وأين ينتهي الموضوع . بصورة عامة ، نستطيع القول ان النظرة الجمالية حول المسألة تتراوح بين احتمالين اثنين . الأوّل يقول إن الشكل شيء يمكن فصله بوضوح عن الموضوع ـ ولنقل عن موضوع قصيدة والمواقف التي تعبّر عنها ـ وان الشكل ، بهذا المنظور ، هو المهم الوحيد ، بقدر ما يتعلق الأمر بالخاصية الفنية .

تفترض هذه النظرة أن ثمة خصائص شكلية معينة ـ في الشعر ، اشياء من قبيل أنماط القوافي ، مؤثرات الايقاع ، مما يدعى الآن (النسيج اللفظي) ، المفردات ، الصور الشعرية ـ مما يمكن تثمينها لذاتها بشكل مطلق ، مستقلة عن الفكرة التي تكون تلك الخصائص الشكلية وساطة لها . كان من المألوف في نظرية الأدب في القرن الثامن عشر اعتبار اللغة (رداء الفكرة) مما يتضمن القول ان الفكرة هي المهمة . ولكن الموقف الجمالي المتطرف يعكس شعار القرن الثامن عشر ويقدم الرداء على أنه الشيء المهم فعلاً ؛ والفكرة محض عارضة في شبّاك حانوت يعرض عليها الرداء . هنا عنصر حقيقة واحدة ـ فنحن عند قراءة قصيدة لا نهتم عادة بصدق ما تعبّر عنه من أفكار كما يجب أن تكون عليه الحال اذا صادفنا نفس الأفكار في دراسة فلسفية مثلاً . (أما كون هذه النظرة تعطي تفسيراً مقنعاً عما نحن مهتمون به

فعلا عند قراءة قصيدة ، فتلك مسألة أخرى) .

النظرة الثانية ـ الأكثر قبولاً ـ تقول ان في تجربتنا المباشرة مع العمل الفني لا يمكن فصل الشكل عن المادة بصورة واضحة . فقد يكون من المناسب عند الحديث عن عمل فني اختيار عناصر شتى ووضع جزء منها تحت عنوان (الشكل) وجزء آخر تحت عنوان (المادة) . ولكن في استجابتنا المباشرة ، يندمج الشكل بالمادة في مجمل الانطباع الذي يتركه العمل فينا . فعندما استمتع بقراءة قصيدة ، لا استطيع القول انني مدين في هذا الجزء من تجربتي الى الفكرة ، وفي ذاك الجزء الى اللغة ، أو الصور الشعرية ، او الايقاع الذي ينقل التجربة . مجمل تجربتنا مع القصيدة لا يقبل التجزئة ، ورغم ان بعض العناصر قد تقع في منطقة الضوء والاخرى في الظل ، فهي ما تزال تؤثر فينا مجتمعة مع بعضها . فمثلاً ، هل نستطيع التمييز بوضوح بين الاثر العصبي الفسلجي الصرف الذي يحدثه ايقاع شعري بعينه ، وبين أثر عاطفي أكثر تعقيداً يصدر عن اجتماع الايقاع مع المشاعر المصوّرة ؟ ولنأخذ مثلاً بسيطاً من قصيدة فليكر :

انشودة المحاربين :

نحن الذين نكرُّ اسرع من مصير .
وعلى ظهور السابحات مع العشيّ او البكور
ننثال فوق حصونكم عصفاً ، فقل يا شاحبين
ممن ملكتم مغرب الشمس ، احذروا ، جاء النذير !

تأثير المشاعر الحربية وتأثير نسق الوزن والقافية الملحاح لا يمكن فصلهما عن بعض . ولو استعمل نفس الوزن في سياق آخر ـ ولنقل في سياق فكِه ـ لكان له تأثير مغاير . (الشكل) و (المادة) يؤثر واحدهما في الآخر . وحدة التجربة هذه في الاعمال الفنية هي التي أوحت الى والتر پَيْتر بمقولته الشهيرة بأن الفن جميعاً يطمح الى حالة الموسيقى ، حيث يكون الشكل والمادة ، حسبما يرى ، مما لا يمكن التمييز بينهما . ومن ناحية اخرى ، كان سوينبرن يكتب أحياناً كما لو كان الشكل والمادة كيانين منفصلين ، والشكل ، كما فهمه ، هو كل ما يهم . ولكن پَيْتر و سوينبرن كانا يدعوان الى ذاتية الفن ضد اولئك الذين يريدون تثمين القصيدة أو اللوحة أو المنحوتة بمقدار الصحة الفلسفية أو الاخلاقية في العواطف المصوّرة . (وبهذا المعيار يستطيع المتزمّت الڤكتوري ان يرفض قصيدة مارڤيل : (الى حبيبته اللعوب) بدعوى انها تشجع الأباحِيّة) . لا يجادل پَيْتر حول أفضلية الشكل ؛ ولكن

يبدو أنه يؤمن ، ولو أحياناً ، بأن (الشكل) شيء لا يمكن فصله عن المادة ، بل هو بالضبط الوحدة الكاملة التي تحتوي المادة ، وبالنسبة اليها (لا بالنسبة الى أية مقاييس خارجية ، أخلاقية أو دينية أو غير ذلك) تكتسب المادة قيمة جمالية متميّزة .

مثل هذه الآراء عن الشكل والمادة تقوم على الفرضية القائلة إن الأدب والموسيقى والفنون التخطيطية لها من الصمات المشتركة ما يجعل اصدار أحكام عامة حول (الفن) بشكل عام يصدق عليها جميعاً بشكل خاص وانها ، في الواقع ، أشكال عدّة للشيء الواحد : الفن . هذه الفرضية ما تزال شائعة . ومن المفيد ذكرها لانها كانت في القرن التاسع عشر ترعى مثال (الفن الخالص) و (الفنان الخالص) مما كان له أبلغ الأثر في الأفكار عن الأدب . فيمكن القول إن الأدب فن غير خالص ـ كما يرى ناقد فن معاصر مثل كلايف بيل ـ لأنه يعتمد ، خلاف الموسيقى وأكثر من الفنون التخطيطية بكثير ، على الأفكار ؛ وهكذا فانه غالباً ما يطمح ، لا الى حالة الموسيقى (الفن الخالص المثالي عند يَيْتر) بل الى حالة الحديث غير الفني . وهكذا قد يحيد الروائي عن طريقه فيتخذ دور عالم النفس ؛ أو يتخذ الشاعر الديني دور عالم اللاهوت . وقد يقال ان على الادب منافسة الفنون (الأصفى) . فالاهتمام الشديد لدى

رجال مثل سوينبرن و بَيْتر بالرسم والنحت ربما شجّعهما على النظر الى العمل الأدبي كغرض فني ، يمكن مقارنته كثيراً بعمل في مجالات اخرى . مثال آخر على هذا الاتجاه رأي الروائي جورج مور حول (الشعر الخالص) ـ الشعر الذي لا يعطي رأياً في الحياة أكثر مما تفعل زهريّة صينية نفيسة . هذا المثال الذي يحسب القصيدة غرضاً فنياً خالصاً ما يزال موجوداً في العصر الحاضر : فهو مثلاً في المنطوى من مقولة الشاعر الأميركي آرچيبالد ماكليش : (ليس على القصيدة أن تعني بل أن تكون) .

الطريقة الأخرى لتفسير الفن من اجل الفن، اذن، هي رؤ ية العبارة كمحاولة للنظر الى التعبير الفني جميعاً بنفس الطريقة التي ننظر فيها الى الموسيقى والفن التخطيطي غير التمثيلي ـ الخزف ، الرسومات التزويقية الصرف او التجريد في الرسم والنحت في القرنالعشرين ، وهكذا ، في الأدب ، يحاول الكاتب ان يستثير نفس الاستجابة الجماليّة الخالصة التي تستثيرها زهريّة او قطعة مجوهرات نفيسة . والاتجاه المنطقي للفن من أجل الفن ـ إن كان ثمة من يتبع ذلك الاتجاه فعلاً ام لم يكن ـ هو ، حسب هذا التفسير ، ليس محض الابتعاد عن الوعظية الأخلاقية ، عن أي تعليق على الحياة ، بل الابتعاد عن المعنى ذاته . وهذا ، بالطبع ، تفسير متطرف ، ولكن فيه ما يكفي من التسلسل المنطقي من

SS

فكرة ان الفن منسلخ تماماً عن الحياة . والمثال الذي يفترضه هذا التفسير غير ممكن تماماً في الأدب ، ولكن ، ان كان المعنى لايمكن حذفه ، فبالامكان مذقه الى درجة لا نعود نحس به بوضوح ، وبعض الشعر الڤكتوري ، كما سأبيّن لاحقاً ، يتحرك فعلاً بهذا الاتجاه .

فكرة ان يكون الأدب (فنّاً خالصاً) تمثل الرفض الكامل لمطالبته ان يحمل رسالة اصلاح . وعلى مستوى ادنى - و (جمالي) بصورة هامشية حسب - قد تعني عبارة الفن من أجل الفن محض المناداة بحرية الفنان (أو حتى مسؤوليته) ، ان يعبر عما يريد التعبير عنه . ويجب الا ينساق وراء توقّعات ا لآخرين او حتى وراء معتقداته هو ، ان كان في ذلك ما يغريه على تقديم عرض دعاوة او مواعظ . على الفنان ان يتعلم التفريق بين ما يناسب التعبير الفني وما لا يناسب ، بالنسبة اليه في الأقل ،وهكذا نرى يِيْتر يمدح كيتس و لام كمعبّرين عن (محبة الفن من أجل ذاته) . فقد حدّدا نفسيهما بما كانا يقدران على التعبير عنه في شكل أدبي ، بينما غيرهما من الكتّاب الرومانسيين مثل وردزورث و شيلي خرجا الى مشاغل سياسية وفلسفية لا يمكن تطويعها فنياً ، الى جانب كونها ذات اهمية عابرة . هنا أيضاً يوجد عنصر حقيقة : لا يسع الكتّاب دائماً ان يقدّموا تعبيراً أدبياً مؤثراً عن كل ما تصمّه قلوبهم : فالعقيدة السياسية

الراسخة ، مثلاً ، لا يصاحبها دوماً ، حتى عند النابغين من الشعراء ، قدرة على كتابة شعر سياسي جيد . واذ تفرض عبارة الفن من أجل الفن على الفنان ان يكون مخلصاً لموهبته الخاصة رغم حدودها فانها تتمتع بصفة عملية ، رغم انها في الوقت ذاته يمكن ان تعيقه عن توسيع حدوده بشكل أصيل . اذ كيف يتسنى للكاتب ان يتأكد من حدود طاقاته إذا لم يكن عن طريق توسيع مداه ـ كما كان يفعل كيتس حتى آخر ايامه ؟ وفي الواقع إن ملاحظات من النوع الذي ذكرناه عن پِيْتر لم يكن يقصد منها تشجيع اي كاتب يهتم بخاصة بالتعبير عن آراء سياسية او دينية او فلسفية .

وفي آخر المطاف ، يمكن النظر الى الفن من أجل الفن من زاويتين : زاوية الفنان وزاوية الجمهور ، فقد تشير الى انعدام اية حاجة الى قصد خارجي يهدف الى التهذيب او التعليم من جانب الفنان ـ او حتى الى عدم الرغبة في مثل هذا القصد ، او قد تشير الى انعدام الرغبة في التهذيب او التعليم من جانب القارىء (أو المشاهد او السامع) . وعموما يمكن ان تشير العبارة الى الأمرين معاً ، رغم ان دعاة المذهب من امثال سوينبرن و گوتييه يمكن ان يؤثر عنهما اهتمامهما الأول بمشكلات الكاتب . ومهما يكن ، فان المفهوم ينطوي على عناصر حقيقة : فقد يصح القول ان الفنان نادراً ما يكون ، وهو في فورة التأليف ، شديد الاهتمام

بأي شيء عدا ما بين يديه مباشرة ، وصحيح أيضاً ان رغبة شديدة في التهذيب ليست بأفضل حالات الذهن وهو يقبل على عمل فني . وهذا لا يستتبع القول بحال ان العمل الفني لا يمكن ان يجسِّد ، او يعبِّر عن ، رؤيا في الحياة ، ويجري تثمينه بسبب من ذلك .

* * *

ولنعد من الجمالية كنظرة في الفن الى الجمالية كنظرة في الحياة : فهذا يتضمن تناول الحياة (بروحية الفن) ، كشيء يثمَّن لما فيه من جمال ، وتنوع ، ومنظر درامي . يوجد القول المأثور في الإنكليزية عن هذه النظرة في المقال الختامي في كتاب والتر پَيْتر **الانبعاث** ، وهو مجموعة مقالات عن الفن والأدب نشرت أول مرةفي مجلدواحد عام ١٨٧٣. فمن أجل ان نحيا الحياة الجمالية ، كما يصفها پَيتر ، يجب ان نطوِّر جميع ما لدينا من مجال وعي ، وذكاء نفّاذ ، وإدراك حسّي ، وقدرات استبطان . لقد اتُّهم پَيْتر أنه يدعو الى الانانية والشهوانية . التهمة الأولى تنطوي على بعض الحق والثانية تجانب العدالة . فقد كان يدعو الى تطوير حساسية منوّعة لا الى اغراق الذات دون وعي أو التركيز بشكل غير متوازن على مجال خبرة واحد دون غيره . ومع ذلك من السهل ان تصطدم جمالية پَيْتر مع أية ممنوعات اخلاقية متزمتّة ، فقد كانت تتعارض بشدة مع اخلاقية المتطهِّرين . وكان النقاد المعادون لكتاب **الانبعاث** على حق

إذ رأوا فيه ما يدعو الى تقويض مألوف المقاييس الموروثة . أقصد بعبارة (اخلاقية المتطهّرين) ، سابقة الذكر او ما يدعى اليوم أحياناً (الأخلاق البروتستانتية) ، قانون سلوك ، نشأ عن مذهب المتطهِّرين في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، في توكيده على الجد والاعتدال والنشاط المفيد . فالحياة الخيّرة ، حسب هذه النظرة ، حياة نشاط في الأساس ، والحياة صراع اخلاقي ، تمثل مجازاً بمسيرة (كما في كتاب بَنْيَنْ : مسيرة الحاج) او بمعركة ، لقد لقيت اخلاق المتطهِّرين هذه قبولا حسنا لدى عامة الطبقة الوسطى من المنشقّين التي كانت تضع بتزايد الأسس التي قام عليها المجتمع الڤكتوري . ومن جهة اخرى كانت النظرة الجمالية تنطوي على التجرّد . على تجنّب الانغماس الكامل في الشؤون العملية . والجمالي يطمح ان يعامل الحياة ، لا كمعركة بل كمنظر . وكما هي الحال غالباً ، فان كاتباً فرنسياً ، وليكن ڤيّيه ده ليل - آدام ، من خلال بطل آكسل (١٨٩٠) ، يستطيع التعبير بتأثير بالغ عن وجهة النظر هذه بقوله : (نعيش ؟ بوسع خدمنا ان يفعلوا ذلك عنّا) . عن طريق التجرّد حسب يستطيع الجمالي ان (يثمّن) الحياة كمشاهد ، فهو يشاهد حتى عواطفه بالذات . (ويفترض ان هذا ينطوي على صعوبة كونه داخل ذاته وخارجها في آن معاً) .

وهكذا يصبح المقْتَرَب الجمالي نحو الحياة تأمّلياً ، لا فاعلاً . وسوف استعمل اصطلاح (الجمالية التأمّلية) لتوكيد هذه النقطة ، وللتمييز بين الجمالية كنظرة للحياة وبين عبارة الفن من أجل الفن ، التي هي غالباً تعبير عن سياسة يتبعها ممارسو الفن الفاعلون .

في خاتمة الانبعاث ، يعبّر بَيْتر عن تشكّك مملول . فنحن نبحث عن الحقيقة ، ولكننا لا نجد في العالم حولنا سوى تغيّر وتلاحق ظواهر دائم . واذا انقلبنا الى الداخل ، نجد وعينا ذاته لا يقل شروداً ، ودفقاً من مشاعر آنيّة وأفكار . لا يسعنا الثقة بأية حقيقة صامدة خلف دفق الظواهر ، ولا يسعنا الاطمئنان حتى الى كوننا نمتلك أية هوية ثابتة . العالم يبتعد منزلقاً على الدوام ، ونحن معه . فماذا يسعنا فعله اذن سوى الاستفادة القصوى من الخبرة وهي تمرّ ؟

عندما يذوب كل شيء تحت أقدامنا ، علينا ان نتمسّك بأي شعور فذّ ، بأية مساهمة في المعرفة قد تلوح تحت انقشاع الأفق لتطلق الروح من عقالها لحظة ، بأية اثارة للمشاعر او عجيب الأصباغ وغريب الألوان والروائح ، بما صنعته يد الفنان ، بما يوحي به وجه صديق .

نحن متأكدون من شيء واحد حسب : الموت . (نحن جميعا تحت حكم الموت ، ولكننا مؤجّلون الى أجل

غير مسمى). فلنستفد جهدنا من الحياة اذن طالما كانت في حوزتنا .

من ناحية عملية ، يعتمدالكثير على ما نظنه افضل وسيلة للاستفادة القصوى من الحياة . بالنسبة الى بِيْتر ، يعتمد كل شيء على « وعي معجّل مكثّف » ، وهي خبرة مركّزة ومنوّعة في آن معاً . ويجب ان يقلّل من كل ما له طبيعة التكرار ـ بما في ذلك ، كما قد نحسب ، السلوك الملزم عند الشهواني المبتذل . (ويمكن القول ان اخفاقنا هو في مجال تكوين العادات ، فالعادة ، برغم كل شيء ، لها علاقة نسبية مع عالم رتيب ، وهنا لا يكون سوى قصور العين مسؤولاً عن ظهور شخصين او شيئين او موقفين بمظهر المتشابه .)، فكيف لنا اذن ان نحتفظ بمثل هذه الحساسية اليقظة ؟ لا يصف بِيْتر بدقة طريقا بعينه ، فقد كانت اهتماماته اوسع مما قد توحي به سمعة الكاهن الاعظم للجمالية الانگليزية . لذا فهو يوصي بدراسة الفلسفة ، ولكن الملاحظ انه لا يوصي بها كوسيلة لبلوغ الحقيقة ـ (الحقيقة) لا يمكن بلوغها ـ ولكن لأنهاتنير جوانب الخبرة . (لذا فان دراسة مسألة الارادة الحرة والجبرية قد لا تقدم جواباً ، ولكنها تزيد من وعينا بالوضع البشري ، حيث تمثل (الحرية) و (الجبرية) وجهين مختلفين) . (النظريات او الافكار الفلسفية ، كوجهات نظر ، وادوات نقد ، قد تساعدنا

في تجميع ما قد تفوتنا ملاحظته من دونها) . وهذا على اية حال ، يشكل قبولا محدوداً بالفلسفة . ولكن الفن ، بالنسبة الى پِيْتر ، يضيف أكثر شيء الى خبرتنا :

> مثل هذه الحكمة نجدها بوفرة في الحماس الشعري ، في الرغبة في الجمال ، في محبة الفن من أجل ذاته ، لأن الفن يأتي اليك ، قائلاً بصراحة إنه لن يضفي سوى أعلى الخصائص على سويعاتك وهي تمرّ ، ومن أجل تلك السويعات حسب .

الاشارة هنا الى (محبة الفن من أجل ذاته) ، بادية الوضوح في منطوياتها : يجب تثمين الفن لما يتركه من انطباع مباشر ، لما يعطيه لحظة التقدير ، لا بسبب آثار لاحقة مفترضة حسب . وهذا يتماشى مع ملاحظته السابقة : (ليست ثمرة الخبرة بل الخبرة ذاتها هي القصد) .

بينما تتطلب الجمالية التأملية خبرة غنية ومنوعة . فهي قد تطلب انسجاماً من الحياة ، مما يدعوه أغلب الناس حياة، وقد ارغمتهم الظروف على الانغماس في علاقات شخصية والاشتباك في مشاغل محددة . ومن الواضح انها تفترض مقدماً وجود الفراغ والحرية من الضغوط الرتيبة ، وربما نجد احسن مثال على الانسحاب الجمالي من الجياة في شخصية ديزيسّانت ، بطل رواية **على العكس** (١٨٨٤) ، للكاتب الفرنسي ج.ك. هويزمان . يحبس ديزيسّانت نفسه في

غرفته ، وبمساعدة محفّزات شتى ، بما في ذلك اشياء كنسية قروسطية وروايات ديكنز ، يحاول ان يضفي صفة موضوعية على عالم خياله الخاص ، ومرة دفعه الحماس لديكنز انه شرع برحلة الى لندن ، ولكنه راى الكثير من السواح الانكليز وعاداتهم في پاريس بحيث قرّر انه راى من انگلترا ما يكفي لزيادة تقديره لديكنز ، ويعود إدراجه .

ولكن الجمالية التأملية تستطيع ان تفرض من المنطويات الاخلاقية الفعلية أكثر مما نجده في خاتمة **الانبعاث** ، فتقدير الحياة ينطوي على تقدير الناس وفهمهم بصورة أكبر واعمق . وهكذا نجد پَيْتر في موضع آخر يدعو الى اخلاقية التعاطف ، التي من شأنها تذويب الصلب من القواعد الاخلاقية غير المطواعة وتقدير الناس من خلال اعتبار الظروف والمزاج الشخصي . وهناأيضاً تختلف الجمالية عن اخلاق المتطهِّرين التي تقوم على (لا تفعل كذا ولا تفعل كيت) .

تعكس الجمالية التأملية طموحاً مألوفا في عصر ڤيكتوريا نحو الثقافة الشخصية ـ او (الثقافة الذاتية) كما كانت تدعى أحياناً . في خاتمة **الانبعاث** ، ينال مثال الثقافة الذاتية تأكيداً خاصاً . بالنسبة الى پَيْتر لا يكون تطوير الحساسية امراً مرغوباً حسب ، انه الشيء الوحيد الذي يعطي الحياة مغزى ، وعلى المستوى المثالي ، يستوعبها برمّتها .

ان تحترق دومابهذا اللهيب الجوهري القسوة ، ان تحتفظ بهذه النشوة ، هو النجاح في الحياة .

ليس هذا بالمفهوم التقليدي للنجاح . فكمايفعل ماثيو آرنولد في **الثقافة والفوضى** (١٨٦٩) وفي مواضع اخرى ، ينعى پَيْتر على هذا الانشغال الذي يدعوه آرنولد «الآلية» ، اي الموقف الذي ينظر الى الحياة من خلال الوسائل والغايات ، فيغدو كل شيء في الواقع محض وسيلة الى شيء آخر ؛ والانجاز الشخصي يؤجل الى غدٍ لا يأتي أبداً، وكما يقول پَيْتر في مقال عن وردزوورث ، يصبح الناس (مثل الاشواك في تشوّقهم لانتاج الأعنابِ) . في هجومه على (عملية) قصيرة النظر كهذه ، يشترك پَيْتر مع آرنولد ، ولكنه لا يشاطره وعيه الاجتماعي : فهو يكتب من أجل قلّة من الأرواح المقرّبة ومع ذلك بوسعنا ادراك القصد وراء عبارته المتحدّية : (ليست ثمرة الخبرة بل الخبرة ذاتها هي القصد) - اي ان من المحتمل الانشغال بوسائل العيش ، واهمال العيش ذاته .

* * *

الوجه الثالث للجمالية - كاتجاه عمليّ في الادب والفن ، وفي النقد الادبي والفني - لم نشر اليه حتى الآن بشكل سلبي ، كحركة تبتعد عن الوعظية ، وعن أي تظاهر

للتعبير عن درس او تفسير فلسفة في الحياة . هذا الاتجاه يمكن النظر اليه كمتعلّق بمبدأ الفن من أجل الفن ، والتطبيق في حدِّه الأقصى ، شأنه شان المبدأ ، يجتهد في الابتعاد عن المعنى ذاته ، نحو شيء يشبه (الشعر الخالص) كما يراه جورج مور . لقد تطوّر عن ذلك : حركة ، في الشعر والرسم معاً ، تبتعد عن الحياة المعاصرة وتغور في مطاوي القِدم ، تنسج أوابد الخيال وأجواء المراعي ؛ التصوير ، وبخاصة في الشعر ، الذي يتناول حالات في الذهن كانت ، في حدود المألوف من المقاييس المقبولة والمحرّمات ، اما موضع شك في حد ذاتها ، او ذات صفة حميمة لا تسوّغ عرضها على الملأ ، تثمين كبير للصور الحسية ـ وبخاصة البصرية ـ والأوصاف ، وشيء من الطمس او الغموض في مادة الموضوع . وقد تم الوصول الى هذا الأثر الأخير ، في الشعر ، عن طريق اخضاع الاستعمال الدقيق للغة الى استحضار حالة نفسية شبه موسيقية ، وعن طريق اضاءة الوسائل الاسلوبية والشكلية ، لا لمحض كونها تناسب المادة بل لكونها محيّرة في حد ذاتها .

تتماشى جميع هذه التطورات في الأقل مع روحية الفن من اجل الفن ، كما كانت تفهم في ذلك الوقت ، وجميعها تظهر لدى شعراء من أمثال دانته گابرييل روزيتّي و سوينبرن اللذين كانا على أوثق ارتباط بالجمالية . ومن

الواضح أننا لا نستطيع القول إن اي شاعر يعبّر عن مثل هذه الخصائص كان ملتزماً بالافكار (الجمالية) ، كما ان جميع التطورات موضع البحث ليست بالضرورة مرتبطة بمثل هذه الأفكار . فمثلاً ، التعبير عن حالات الذهن موضع الشك يمكن تماماً ان تستثيرها دوافـع لا تمتّ الى الجماليـة ، بصلة : فشاعر ڤكتوري مثل روبرت براوننگ ، ليست بنا حـاجة لتوكيد تحيّزه الى جـانب الشـاذ من الاشخـاص والعواطف ، لم تكن فلسفته (جمالية) بحال . ومن ناحية ثانية ، التطور الآخر ـ الارتفاع بالقيم الموسيقية او التصويرية في الشعر ، فوق الفكـرة المحددة او التحـديد الـواضح للموضوع ـ هو تطور يجد اوضح تسويغ له في المفهومات الجمالية عن (الفن الخالص) .

لـذلـك ، يمكن ان تنـزلق العـلاقـة بين النـظريـة والتـطبيق بسهـولـة نحـو المبـالغـة في التبسيط . ولكن النظريات (الجمـالية) لم تكن تتكـوّن بمعزل عمـا كان يجـري فعـلاً في المعـاصـر من الأدب والفن ، وغـالبـاً ما كان التنظير يصمَّم لكي يفسِّر التطبيق ويسوّغه . وقد كانت النظريات والتطورات العملية تشهد معاً على الافتراق بين الفنان وبين المسار الرئيس للحياة المعاصرة والفكر . ولم يكن هذا الافتراق شاملاً : فهو واضح ، مثلاً ، في الشعر دون الرواية في شعر تِنسُن المبكر اكثر مما هو في قصيدته

رعويات الملك ، في رسوم برن جونز ، وليس في رسوم لاندسير او المتأخّر من أعمال ميليه . لكن هذا الافتراق ان لم يكن شاملاً فانه كان ملحوظاً بشكل يستدعي تعليقاً وشكوى معاصرة على نطاق واسع .

سأقتطف هنا تعليقاً معاصراً معبِّراً في حد ذاته وله أهمية خاصة لكونه يتضمن استعمالاً مبكراً جداً لكلمة (الجمالية). ففي مقالة بعنوان (أشعار ألفريد تِنسُّن) المنشورة عام ١٨٥٥ ، يقول جورج بريلمي : **أَكَلَةُ اللوتس** قصيدة تحمل اتجاه تِنسُّن نحو الجمالية الخالصة الى حد بعيد . فهي صور وموسيقى ، ولا شيء سواهما . هنا في أواسط الخمسينات نجد مفهوماً للجمالية الأدبية يتطابق مع المفهوم الذي أحاول تقديمه الآن . وفي الواقع ان نقد **أَكَلَة اللوتس** يجدر به أن يقدَّم هنا بشكل أطول :

> اذا كانت الموسيقى والصور ـ مشاعر الكائنات الخيالية ، تحت سلطان الخيال الصرف ، كاملة التقديم في لغة ايقاعية تتخذ شكل النبض المكوِّن الشعور ، كما يفعل الماء المتساقط بفعل قوى دفعته في قوس خاطف ـ لا تقدِّم ما يسحر الذهن ، فذلك الذهن لا يقوى على ايجاد متعة في آكَلَة اللوتس. ومحاولة النظر اليها كقصص رمزي . . . وقراءتها كما يجب ان نقرأ مسيرة **الحاج** ونبحث عن وقائع خبرة

فعلية تستجيب لما فيها من صور لهو أمر من الفظاعة والغيّ يشبه فحص فرضية هندسية بما فيها من ايقاع وصور شعرية . فهي تمثّل ، بالطبع ، حالة من الشعور ، شعور يستند الى أشياء محددة ويتوجّه نحوها ـ وفي هذه النقطة الأخيرة ، وحدها ، تختلف عن الموسيقى ، وقد نطبّق ، كذلك ، بالطبع ، حالة الشعور في هذا التصوير على الحوادث الفعلية في الحياة . . . وقد نفعل ذلك مع سوناتا من عمل بتهوفن ـ ولكن التطبيق يعود الينا ، وليس الى المؤلف .

(مقالات كمبردج ، ساهم فيها اعضاء الجامعة ، لندن ١٨٥٥ ، ص ٢٣٧)

يدّعي بريملي ان تنسُن يكتب بوحي من (دافع خالص) وأن قصيدته (لا تعود الى . . مجال الكلام المنطوق) ، هنا ، قبل والتر پِيْتر بعقدين من الزمان ، يصرّ ناقد انگليزي على مشابهة الشعر بالموسيقى ، ويمدح قصيدة لميزتها الموسيقية ، يعترف بريملي ان الشعر ، حتى لو كان من هذا النوع ، يجب ان يشير ، خلاف الموسيقى ، الى «اشياء محددة» ، ولكن هذه الاشياء تعود الى « سلطان الخيال الصرف» ـ فالشاعر لا يدعو الى مقارنة بين عالم قصيدته وواقع الحياة . هنا كذلك نجد ادراكاً للوحدة الحميمة بين

الموضوع والشكل ـ بين الشعور والتعبير الحساس عنه ـ كخاصية للشعر الذي يطمح الى بلوغ حالة الموسيقى الشعور يشكّل اللغة كما تفعل قوة الجاذبية مع مسقط الماء ، وثمة التوكيد على ان الشعر يجب ألا يثمّن لما يحتوي من افكار ، او لأي انطباق على الحياة .

ربما كان بريملي مغالياً ، فليس من الصعب ، وبخاصة في ضوء قصائد اخرى للشاعر تِنِسُّن ، ان نربط بين الشك الملول في **أَكَلَة اللوتس** وبين تلهّفات الشاعر الدينية . ولكن القصيدة لا تشير مباشرة الى قضايا دينية وفلسفية معاصرة ، كما تفعل قصائد اخرى مثل **الصوتان** و **في الذكرى** ، ان استحضار الحالة الشعورية هو المهم في الحساب . وكثير منا يقرأ القصيدة بالروحية التي قرأ بها بريملي :

هنا أعذب الألحان في رقّة هَمَى
على العشب مثل الورد تنفخه الريحُ ،
أو الطَّلُّ فوق الماء ينثال ، أو كما
تراءت على صخر المضيق المصابيحُ
ولحنٌ على الأرواح ينزل أهونا
على المقلة التعبى من الجفن موهنا

/ ترجمة بشيء من التصرّف /

هذه الأبيات يمكن وصفها بما يقرب من عبارات

بريملي : (صور وموسيقى ، ولا شيء سواهم) ويتضح من قصيدة غنائية مبكِّرة بعنوان كلاريبل ان تِنِسُّن نفسه كان يفكّر أحياناً في حدود التشابه بين الشعر والموسيقى ، وهذه من تمرينات شعر الصبا ،ولكنّها تصوّر الاتجاه موضوع البحث . وقد يكفي لذلك بضعة أبيات ،

حيث تهجع ،كلاريبيل
تهمد الأنسام وتفنى ،
جاعلة اوراق الورد تهمي :
لكن البلّوطة الوقورة
سميكة الأوراق ، عبقة ،
تنفث نغمة قديمة
عن حزن دفين ،
حيث تهجع كلاريبيل .

ولقصيدة كلاريبيل عنوان ثانوي مناسب : ترنيمة ، والدافع وراء هذا العنوان الثانوي يمكن مقارنته بالعنوان الذي أسبغه جيمز ماكنيل ويسلر على الصورة المشهورة التي رسمها لأمه وعرضت عام ١٨٧٢ : تنسيق بالرمادي والأسود . وربما أراد ويسلر ان يقدّر الناس الصورة كتعبير جمالي صرف ، وليس لأهميتها الانسانية.في قصيدةتِنِسُّن يبلغ الموضوع الحقيقي من الرقة حد التلاشي . فنحن لا نكاد ندرك ان فتاة قد ماتت وان الراوي حزين لموتها ،

SS

و كلاريبيل نفسها تضيع من غمرة من المشاهد الواهنة (بالنسبة الى تِنِسُّن) والأصوات الموسيقية .

في اكلَةَ اللوتس ، تكاد (الصور والموسيقى) ، تصبح المعبّر الذاتي الاكتفاء عن الحالة العاطفية . تستند القصيدة على حادثة صغيرة في أوديسّا هوميروس ، عندما ينزل بعض بحّارة أوديسيوس الى البرّ ويقعون تحت تأثير فاكهة مخدِّرة قدمها اليهم أهل الجزيرة . هذه الحادثة لا تقدمّ اكثر من مرتكز لحالةعاطفية تميل دوماً الى الجنوح نحو ما يشبه (طمس او تعمية الموضوع) مما يعدّه والتر بَيْتر حالة الخاصية الموسيقية في الشعر . ولم يكن نقاد القرن التاسع عشر جميعاً من المتعاطفين مع هذا الاتجاه : فهذه (الموسيقى تتضمن تضحية بالمادة الذهنية التي كان بعضهم يعدّها من الأهمية بمكان . وهكذا نجد ناقداً في المجلّة الفصلية ، يشير الى (موسيقى رائعة لدى سوينبرن لكنها عديمة المعنى) . وفي أَكَلَة اللوتس ، يحتفظ تِنِسُّن باحترام كبير للظواهر الطبيعية ، فصوره في الأقل مرسومة بوضوح ، ونجد سوينبرن أخيراً يصل بالميزةالموسيقية الى حد تصبح معه الاشارات الى الظواهر الطبيعية غامضة عن قصد :

واذ تنطلق كلاب الربيع على آثار الشتاء،
تعود أم الشهور في المروج والسهول .
تملأ الظلال وملاعب الريح
بحفيف الأوراق وتماوج المطر .

وهنا يأتي تعليق ف.ر.ليفز في مكانه المناسب : (ما علينا ان نتصوّر كلاب الربيع ، او نسأل في أي شكل يجب رؤية الشتاء او تخيّله يطير أو اذا كانت الآثار طبعات أقدام في الثلج ، او ثلجاً وجماداً على العشب : فالاحساس العام بالمطاردة المنتصرة فيه الكفاية) . ويسعنا القول ، مع الحفاظ على كلمات بريملي ، ان (الموسيقى) هنا قد تفوّقت حتى على (الصورة)[1] . يعتمد حكمنا على شعر من هذا النوع على افتراضاتنا السابقة عما يجب على الشعر ان يكون أو يفعل . يعتقد ليفز ان الأدب يجب ان يرعى انفتاحاً ذكياً على امكانات الحياة : لذلك فهو بالطبع يعترض على دعوة سوينبرن لطمس ذكائنا ويقظتنا الحسية ، والناقد الذي يتوقع محض انطباع جمالي ملذّ له ان يحسب طريقة سوينبرن وسيلة مشروعة نحو تلك الغاية . بينما يذهب نقاد آخرون ، بضمنهم كاتب هذه الصفحات ، الى القول بأن سوينبرن يبلغ تأثيراً محدداً باقياً ، ولكنهم يفضلّون شعراً يشغل ويوسّع مجال وعينا بصورة اكمل .

والطريقة الأخرى التي اراد الشعر الفكتوري ان يجعل نفسه متميّزاً من خلالها هي اصطناع القديم ، سواء في الأسلوب ام في مادة الموضوع . فكون الشاعر يكتب بأسلوب يصطنع القديم عن اشخاص واحداث في ماضٍ سحيق ـ ربما كان متخيّلاً في الأغلب ـ لا يعني في حد ذاته ان عمله

سوف يعوزه الانطباق على الحياة المعاصرة ، فقصيدة سپنسر الكبرى ، **مليكة الجان** ، مثلاً ، نجدها ملأى باشارات اليزابيثية معاصرة ، تِنسُن ، في **رعويّات الملك** يستخدم اسطورة الملك آرثر ليصوّر المثُل العليا في العصر الڤكتوري ، ولكن ، يبقى صحيحاً ان الماضي ـ بأدبه وأساطيره ـ يمكن ان يقدّم مادة لعالم الخيال ، يجد فيه الشاعر والقارىء مهرباً من حاضر غير مأنوس . وبعض الشعرالڤكتوري يخلق فعلاً مثل هذا العالم المنفصل بسبب من (أدبيّة) الايحاء فيه . وهكذا نجد وليم موريس في **حياة وموت جيسون** يعيد رواية أسطورة قديمة بأسلوب يحاكي أسلوب چوسر ، مما جعل القصيدة تبتعد مرحلتين عن العالم الحديث ، وبصورة أبرع ، نجد دانته گابرييل روزيتّي في **الصبيّة المباركة** ، في اعتماده على دانته ومصادر اخرى لا تسهل ملاحقتها ، يخلق جنّة لا هي بالمسيحية ولا بالوثنية ـ لا ترتبط ، في الواقع ، بأي نظام حياة على الأرض :

أطلّت الصبية المباركة
من شرفة ذهبية في الجنّة ؛
عيناها عميقتان أكثر من العمق
في أمواه هدأت عند المساء ؛
كان في يدها ثلاث سوسنات ،
وفي شعرها سبع من النجمات .

الخصائص ، بضمنها الأعداد الخفيّة الرموز ، ثلاثة وسبعة ، هي خصائص قروسطية في غموض ؛ ولكن الصبيّة ، بما لديها من مزيج مثير من الشهوانية والقداسة ، ليست من ذلك الصنف من البشر الذي يتوقع المرء رؤ يته في الجنّة المسيحية . وجنّة روزيتّي ، في الحقيقة ، معلّقة في فراغ فلسفي ؛ والنتيجة ، بناء على ذلك ، عالم من الحلم والضباب . والشاعر ، بغموض مدروس ، قد استحضر عالماً مصغراً يختص به : ولا شيء مما يحدث فيه يتصل بالعالم الذي نعرف ، والقصيدة ، رغم حضورها ، تبقى منغلقة على نفسها .

يظهر الهروب الى اصطناع القديم كذلك في نوع من النمطية ـ في تطوير لازمة القصيدة الغنائية كما فعل روزيتّي ، مثلا :

هيلين ياوليدة السماء ، يا مليكة سپارطة
(طروادةٌ ، أوّاه ، طروادة !)
نهدان من تألّق السماء
ما يشتهي الفؤاد من شمس ومن قمر :
وكل ما للحب من سلطان
بينهما استقرّ .
(طروادة ، أوّاه ، تُحتضَر ،
طروادة الشموخ في النيران !)

وبين الشعراء الأقل شهرة ، خصوصا في تسعينات القرن الماضي ، كان ثمة ميل نحو الأنماط الشعرية القديمة ، مثل النمط الفرنسي الذي عرف في القرن السادس عشر باسم (ڤيلانيل) ، تتكون القصيدة فيه من ستة مقاطع ، تتكرر فيه الأبيات ، في حدود قافيتين في القصيدة كلها . مثل ذلك قصيدة اوسكار وايلد **ثيوقريطس** ، التي أقدّم منها المقاطع الثلاثة الأولى :

يا مغنّي پيرسيفوني !
في المروج الداكنة المهجورة
ترى تذكر صقليا ؟
مازالت النحلة في العليق دوّارة
حيث الخزامى طلعة الجلال ؛
يا مغني پيرسيفوني !
سيماثيا تصيح يا هيكاته
وتسمع النباح بالأبواب
ترى تذكر صقليا ؟

مثل هذا النمط الشعري لا يستعيده شعراء يبحثون عن وسيلة مناسبة لقول شيء بهم حاجة ملحّة لقوله ؛ فهو في العموم ينبع من ، ويتوجّه نحو ، ذوق تستهويه البراعة النمطية

الواضحة وأنظمة القوافي التي تصفع الأذن في إلحاح . وربما لم يكن من المستغرب أن يكتب أحد النظّامين واسمه دبليو . ي . هينلي ، قصيدة (ڤيلانيل) حول هذا النمط الشعري مطلعها (جميل هو الڤيلانيل العجيب) . ولكن تفضيل (الشكل) ، بوصفه شيئاً يمكن فصله عن الموضوع ، ما كان له أن يذهب أبعد من ذلك . ومن المسلّم به ان التحيّز لمثل هذا النمط الشعري يعكس بحدّ ذاته مزاج العصر ـ نوعا من النزق يزداد وضوحاً في التسعينات يمكن له ان يتخذ مظهراً مضحكاً او مكرباً .

يتضمن الشغف (بالشكل) رفضا للدعوة ان يكون الأدب ذا محتوى جاد . ونجد عند بعض الشعراء هزءاً مكشوفاً بما تتوقعه التقاليد ـ في تناول الموضوعات (الخطرة) ، أو في التعبير عن عواطف لا تقرّها الأعراف . ومن بين ردود الفعل المعاصرة ضد هذا الاتجاه دراسة روبرت بوكانن (المدرسة اللحميّة في الشعر) (١٨٧١) التي يهاجم فيها شهوانية روزيتّي ، واحتجاجات المعلّقين ضد الخيالات الجنسية المحمومة عند سوينبرن في قصائد واغانٍ (١٨٦٦) . وأحياناً كان يوجّه اللوم الى براوننگ وحتى الى تنِسُن لتجاوز اللياقة . كانت التحديدات التي تفرضها الأعراف على التعبير الأدبي على أشدّها عندما تتعلق المسألة بالجنس ، ولكنها تجاوزت تلك الحدود . فمثلا

تِنسُن كان قد أحجم في الأساس عن نشر قصيدة تيثونَس لأن ما فيها من تشاؤم لم يكن كافيا لمزاج العصر . ولم يكن يتوجّب على الكاتب بالطبع أن يكون (جمالياً) في نظرته لكي يهزأ من الممنوعات المعروفة ؛ ولكن الرغبة في تعبير أكثر حرية كانت بين الدوافع خلف دعوة الفن من أجل الفن . (ويشهد على ذلك تأكيد وايلد بأن ليس ثمة كتاب يمكن ان يوصف باللاأخلاقي : إذ ليس ثمة سوى كتب حسنة التأليف وأخرى سيئة التأليف .) وعندما نفكّر بالاحتجاجات الاخلاقية التي أثارتها روايات مثل رواية جورج مور : مياه استير (١٨٩٤) ، توماس هاردي : جود الغامض (١٨٩٦) وفي فرنسا رواية فلوبير : مدام بوفاري (١٨٥٦)، نستطيع أن ندرك في الأقل أن أصحاب الجمالية في القرن التاسع عشر كانت لديهم معركة حقيقية يخوضونها ، مهما كان رأينا في الأسباب التي أختاروا أن يحاربوا من أجلها .

ومن الطبيعي أن كان للجمالية مضامينها في النقد ، كما في الادب والفنون ذاتها . فعلى المستوى المتطرف في تفسير الفن من أجل الفن ، تكون المعايير الاخلاقية والدينية والفلسفية غير ذات مغزى تجاه قيمة العمل الفني . وان كان للمحتوى من أهمية فهي في حدود ما يساهم فيه في إطار الانطباع الجمالي العام . وواجب الناقد ، لذلك ، أن يمكّن

الآخرين من تلقّي الانطباع الذي يسع عملا بعينه أن يقدّمه اليهم . (ومن المنتظر وجود المصاعب دون التلقيّ الناجح ، فيجتهد الناقد أن يزيل المؤثرات الخارجية .) وتكون النتيجة نقداً (انطباعيا) أو (تقديرياً) . ومجموعة المقالات النقدية التي كتبها والتر پيْتر ، أشهر ما يمثل هذا النوع من النقد في الإنكليزية ، تحمل فعلاً عنوان **تقديرات** . وفي مقدمة **الانبعاث** يشرح پيتر مفهوم الناقد لديه :

> والناقد الجمالي [وهنا يعني محض الناقد الادبي أو الفني] . . . يعدّ جميع المواد التي عليه ان يتعامل معها . . . كقوى أو طاقات تبعث مشاعر ملذّة ، كل واحد من نوع يزيد او ينقص خصوصية وتفرّدا . . . [ووظيفته] أن يميز ويحلل ويفصل عن لواحقها تلك الميزة في الصورة ، أو المنظر الطبيعي ، أو الشخصية الحسنة ، في الحياة او في كتاب ، التي تستطيع تلك الاشياء بوساطتها أن تحدث هذا الانطباع الخاص من الجمال او اللذة ، أن تشير الى مصدر ذلك الانطباع ، وإلى الظروف التي يتم فيها .

من ناحية عملية ، يحاول پيْتر أن يعيد في ذهن القارىء خلق الانطباع الملذ الذي يتركه العمل في ذهنه هو ، بربط ذلك بالخصائص الملحوظة في العمل . فهو يشير مثلا الى نوع من الحزن في التعبير في لوحات السيدة العذراء

ss

التي رسمها بوتيچلّي ، ثم يسأل : لماذا تستهوينا هؤلاء السيدات الفائقات الحزن ؟

لأول وهلة . . . قد يخيّل اليك أن فيهن شيئاً دنيئاً أو حتى مرذولاً ، لأن الخطوط المجردة في الوجه فيها القليل من النبل ، واللون فيها حائل . فعند بوتيچلّي حتى هي ، رغم انها تحمل في يديها (رغبة الشعوب اجمع) تبدو من اولئك الذين ليسوا مع الرب ولا مع اعدائه ؛ واختيارها يبدو على وجهها . فالنور الأشهب عليه يندفع من الاسفل قوياً دون بهجة ، مثلما ينوء الثلج على الأرض ، ويتطلّع الاطفال في دهشة نحو البياض الغريب في السقف . مشكلتها في ربتة الطفل ذي الأسرار ذاتها .

ولسوف يبدو في الأقل من هذا المقتطع من بَيْتر ، ان الكاتب عندما يريد إعادة خلق الانطباع الذي خلَفته فيه صور العذراء عند بوتيچلّي ، فانه يلجأ الى التزويق الأدبي . وكيف يتسنى له ، اذن ، بغير تلك الوسيلة ان يعيد خلق الانطباع الجمالي الذي جرى الإحساس به بالفعل ؟ وهكذا يقترب النقد من حالة الفن . وليس من المستغرب ان وايلد ، مُريد بَيْتر في النقد ، قد ذهب الى كتابة مقال بعنوان **الناقد فنّاناً** (١٨٩٠) .

النقد الانطباعي عرضة لمخاطر معيّنة ، فقد يشير الناقد

الى مزايا موضوعية ، ولكن هذه المزايا قد تؤثر في شخص آخر بشكل مغاير . في مقالة الناقد فنّاناً يجادل وايلد بالفعل ليقول أن ليس على الناقد أن يرى في العمل سوى باعث على الخيالات : فقطعة من النقد الجيد هي عمل فني قائم بذاته - وليس عليها أن تخبرنا بشيء عن موضوعها المزعوم . وليس على الناقد الانطباعي في الواقع أن يكتب بالطريقة التي يوصي بها وايلد ، وكما أن ليس الناقد الانطباعي وحده عرضة للسقوط في الذاتية ، ولكن ثمة فعلا خطر التوكيد على الانطباع على حساب العمل ذاته . اين نرسم الحدود بين الانطباع وبين المصدر الموضوعي ؟ وفي تعليقات پِيْتر على سيدات بوتيچلّي ، أين نتنتهي ملاحظة التفصيل واين يبتديء التفسير النقدي ؟ في الواقع ، نحن لا نملك سوى قياس انطباعات الناقد تجاه العمل ذاته ؛ ولحسن الحظ ، قد يتفق لتفسير لا نقبل به كلياً أن يؤدي بنا الى الالتفات الى مزايا لم نكن قد لاحظناها حتى ذلك الحين .

في مقدمة الانبعاث ، لا يذكر پِيْتر إصدار الحكم بين واجبات الناقد : فمهمته تفسير الأعمال الفنية ، لا أن يحكم عليها بالجودة أو بالسوء . النقد (تقديري) أكثر منه (تقويمي) . وليس من المدهش بخاصة ان ترعى الجمالية التقدير النقدي - التعبير عن الاستمتاع وايصاله - دون الحكم . واذا كان كل ما نريده من العمل الفني أن يؤثر

ss

فينا ، بعبارة يِيْتر (بانطباع من اللذة ، مخصوص ، متفرّد) فلربما بقي القليل من الأعمال ، فوق المستوى الأدنى من الكفاءة ، مما لا يسعه ان يمنحنا شيئا من المتعة . واذا كانت اللذة هي كل ما نريد ، مهما كانت (مخصوصة) ميزتها ، فليس ثمة الكثير مما يدعو الى الاهتمام بأعمال لا تقدم لذة : ومن الأفضل إهمال تلك الأعمال . أما اولئك الذين يقفون على الطرف الآخر ، ويرون ان للفن دوراً يؤديه في تكوين مجمل استجابتنا للحياة ، فلسوف ينظرون بجديّة أكبر الى واجب تمييز تلك الأعمال التي وسعها النهوض بمثل هذا الدور . ويكون واحدا من واجبات الناقد الكبرى أن يفصل القمح عن الهشيم . وفي الواقع نجد عموما ان التوكيد الشديد على التقويم النقدي تصاحبه عقيدة اخلاقية شديدة : وهذا ينطبق ، في القرن التاسع عشر ، على ماثيو آرنولد ، الذي يجادل في (دراسة الشعر) ان الشعر مقدّر له ان يتجاوز على الدور التقليدي للدين في رعاية المثل العليا ؛ واننا تبعاً لذلك يجب أن نكون أكثر تشدداً في مقاييسنا الشعرية . ويظهر ما يشبه هذا الموقف مؤخراً في نقد ف . ر. ليقز . ويصحّ بالطبع أن يكون لدينا معتقدات اخلاقية قوية دون التأكيد على الوظيفة الأخلاقية للأدب بالقدر الذي يريده هؤلاء النقاد .

كان من نتائج المواجهة بين دعاة الأخلاق النفعية وبين

الجمـــاليين آن غــامت الفــروق بين أفــراد المعسكـــر (الجمالي) . وهكذا صرنا نجد عبارة (الفن من أجل الفن) تشمــل رأيين مختلفين في الفن : الشكلي ـ الـذي يـرى (الشكل) القيمة الجوهرية الوحيدة في الفن ـ والتعبيري . والرأي الأخير مؤداه توكيد حق الفنان ومسؤوليته أن يعبّر عما يجيش بصدره ، أن يكون مخلصاً تجاه موهبته ، لاتجـاه توقعات (المجتمع) . وهذا الموقف اخلاقي في جوهره ـ توكيد للتكامل الشخصي . وكذلك، في توكيد ما يعبّر عنه الفنان ـ موقفه تجاه المادة التي يقدّم ـ يصبح الموقف عرضة لعدوى جمالية فائقة . وهكذا ، عندما يقدّم والتر پيْتر ، في مقالة عن (الاسلوب) ، نظرية تعبيـرية في الأسلوب الأدبي ، نجده في الأخير يقرّ بوجود فرق بين (الفن الجيّد) وبين (الفن العظيم) ، فالفن العظيم يتميّز بتقديمه مواد ذات أهمية إنسانية كبرى . وانحراف پَيْتر عن الجمالية المتزمّتة يذكرنا بأن الكاتب الأصيل نادراً ما ينصاع الى مفهوم معمّم من الجمالية ، أو من أي شيء آخر .

لقد كان الجماليون ، ثانية ، محدّدين بذات اخلاق المتطهّرين التي كانوا يحاربون . وليس من الضروري أن يكون ثمة اختيار قاطع بين نظرة أخلاقية ، نفعية في الفن وبين نـظرة (جمـاليـة) منفصلة عن جميـع الاعتبـارات الاخلاقية . إن معاناة التجربة في الملك لير هي الشعور ـ لا

محض الادراك العقلي ـ بالتضاد الفظيع في الوضع البشري ، بحقيقة الطيب ، الى جانب كونه عرضة للطعن . هذه التجربة في حد ذاتها قادرة على الإعلاء ، بغض النظر عما قد يكون ـ أو لا يكون ـ لها من أثر في السلوك . فهي تُعلي ـ ولو الى حين ـ صفة الكائنات البشرية فينا .

ss

٢

ظهور الجَماليــة

في العصر الفكتوري ذاته ، كان ينظر الى الجمالية على انها نشأت في الفترة الرومانسية . ففي عدد كانون الثاني ١٨٧٦ من **المجلة الفصلية** ، يشير ناقد الى والتر پيْتر بوصفه (أدقّ النقاد تمثيلاً ممن أنجبتهم المدرسة الرومانسية الى اليوم) . وتبدو الاعراض (الجمالية) في وقت مبكّر . ففي ١٨٣١ ، نجد آرثر هالام يعلن في تعليق على اشعار صديقه تِنِسُن ان على الشاعر أن يشغل نفسه بالجمال الحسّي دون غيره من الاعتبارات .

> عندما ينشغل ذهن الفنان ، خلال فترة الخلق ، بأي شاغل خلاف الرغبة في الجمال ، تكون النتيجة في الفن زائفة .

هنا يتطلّع هالام الى پو ، بودلير و سوينبرن . وبعد ذلك صار النقاد المحافظون ، مثل نقاد **الفصليّة** ، ينظرون الى كتّاب مثل پَيْتر ، سـوينبرن ، روزيتّي

كممثلين لفردية في الذوق والعاطفة ، من المهملين للمقاييس المقبولة عموماً ، مما شاع في الأدب منذ أيام وردزورث فصاعداً .

لقد رفع الرومانسيون من شأن الخيال ، كوسيلة للنظر في دخيلة العالم وكقوة تحكم التأليف الشعري . بالنسبة الى كولردج ، الخيال (روح تشكيل) . فالقصيدة تستقي الوحدة من الرؤيا الخيالية التي تشيع فيها ، وليس من تطابقها مع قواعد خارجية : والقصيدة لا تشبه ماكنة ركّبت حسب خارطة بل هي كائن حي ينظّمه داخلياً مبدأ حيّ يخصه . والخيال كذلك قوة فاعلة في جوهرها : فهي تطوّر كل ما تلمسه . وبنفس الروحية يتحدث وردزورث عن اعطاء الاشياء (بعض لون من الخيال) . وكان من اثر الأفكار الرومانسية عن الخيال هبوط منزلة القواعد المتزمّتة ـ التي تخص الكلاسية المحدثة الآفلة ـ أو أي مذهب طبيعي ضيق أو (واقعي) . وصار ينظر الى القصيدة كخلق ذاتي المرتكز ، وإلى عالم الشعر كعالم يختلف عن الواقع ـ رغم اتصاله به .

إن هذا التحوّل في المبادىء الأدبية يؤكد الاختلاف بين الأدب والحياة العادية ، كما يؤكد الحرية والاكتفاء الذاتي عند الشاعر الذي يتمتع برؤيا خاصة يكون مسؤولا إزاءها حسب . وكان ثمة اتجاه ، لدى الأجيال التي أعقبت

الرومانسية ، ينظر الى الشاعر كروح حساسة بشكل متفرّد ، غريبة عن الحياة العامة في عصره . وربما كان مما شجع هذا الاتجاه سقوط الآمال السياسية المتطرفة . فامتداد حق الانتخاب ليشمل الطبقة الوسطى عام ١٨٣٢ لم ينتج الاصلاحات الشاملة في المجتمع كما كان يأمل المتحمسون المثاليون : ففي عام ١٨٧٤ قال جون مورلي ، السياسي الأديب ، ان النتائج الهزيلة للاصلاح السياسي (قد أثقلت جناح الخيال السياسي . فقد اختفت الآمال القديمة دون ان تحلّ محلها اخرى جديدة) . كان شيلي ينظر الى الشاعر كنبيّ تغيير ؛ ووجد الجماليون مصدر الهامهم عند كيتس ، (الفنان الخالص النقي) كما دعاه وايلد . (ولكن سوينبرن كان يفضّل شيلي الثوري) . في قصيدة مبكّرة ، قدم تِنسُن تعبيراً عن المفهوم الذي شاع بعد الفترة الرومانسية حول أفضلية الشاعر على غيره من البشر ، وحول أفضلية الخيال على الانماط المبتذلة من الفكر .

لا تقلقن ذهن الشاعر
بأفكارك الضحلة :
لا تقلقن ذهن الشاعر
فأنت لا تقدر أن تسبر غوره .

في الأذهان غير المتعاطفة ، كان هذا الموقف المابعد رومانسي هو الذي يحدّد صورة الشاعر المألوفة في الرسوم

الساخرة ـ حالم ، متخنّث ، طويل الشعر ، يهيم بالنوارس والأقاحي . ولم تكن النظرة الأكثر تعاطفاً تختلف كثيراً دائماً . (ويشهد على ذلك صورة الشاعر في مسرحية شو : كانديدا) . ولكن اعداء النور وحدهم الذين صوّروا الشاعر غير ذي أثر في الحياة العادية : فهذا بودلير يقارن الشاعر بطائر البطريق ، أشعث يثير السخر وهو على سطحة السفينة ، ولكنه أنيق مسيطر في الأعالي .

ومما يشبه هذا المفهوم ويقترب منه ـ كون الشاعر يختلف عن سواه من البشر ـ المفهوم الجديد عن (الفنّان) . ويجدر القول إن الفنّان ـ بمعنى الذي يشتغل في أي من الفنون الخلاقة ـ كان اختراعا ظهر أساساً في القرن التاسع عشر . وقبل ذلك كانت كلمة (الفنان) تعني عموماً المرء الضليع في (الفنون الحرة) ـ المرء ذا المعرفة والثقافة العامة ـ أو شخصاً ذا مهارة خاصة ، (خلاقة) أو غير ذلك . ويمكن للكلمة ان تشمل أناساً شتى مثل الشعراء والرسامين والاطباء والبناة بالحجر والفلكيين . وفي القرن التاسع عشر كان ينظر الى الفنانين الخلاقين عموماً كطبقة منفصلة . وكان يحيط بكلمة (فنّان) معنى خاص ومشرّف غالباً . وهذا الاستعمال للكلمة يشير الى ان الفنّانين الخلّاقين بالنسبة الى الكثير من الناس ، قد اكتسبوا منزلة خاصة ، مماينطوي على مفهوم جديد في علاقة الفنان بالمجتمع .

ss

ثمة كلمة اخرى كسبت معنى جديداً في القرن التاسع عشر هي كلمة (بوهيمي) . فالفنان أو غيره من أصحاب الذهن الجمالي صار بمقدوره أن يعيش الآن في حدود حضارة ثانوية من الإستقلالية الفنّية . والعلاقة البارزة هنا كتاب هنري مورجيه **مشاهد من الحياة البوهيمية** (١٨٤٥ ـ ٤٩) . فنمو بوهيميا ، منذ أيام مقاهي القرن الثامن عشر فصاعداً ، يتصل باضمحلال نظام الرعاية الارستقراطية وبروز السوق الأدبية والفنّية الحديثة . ومن الصعب تلخيص نتائج هذا التغيّر : فلم يعد الفنّان كما مضى يعمل بأجر في البيوتات الارستقراطية ، ومن ناحية أخرى ، حصل الفنان الناجح على مكانة مرموقة تحت الرعاية الارستقراطية ، رغم انها لم تكن تختلف كثيراً عن مكانة صانع الخزانات . وفي القرن التاسع عشر ، غالباً ما كان الفنان يحسّ بغربة في مجتمع تجاري التوجّه ، وغدت الطبقة الوسطى توصف بعبارة أشاع استعمالها في انكّلترا ماثيو آرنولد : (أعداء النور) وهم المخرّبون الاخلاقيون واللاهثون وراء المال أو أعداء القيم الجمالية . في هذه الظروف أصبح الفنان ، كما أصبح بالنسبة الى ستيفن في رواية جيمز جويس **صورة الفنان** (١٩١٦) أسطورة كان الناس يحلمون بالعيش في ظلها .

في تاريخ مبكّر مثل ١٨٦٣ ، راح كاتب في مجلة السبت يشكو من أن :

ss

> الشباب ما عادت تنكسر قلوبهم من اجل الحب ؛ فهم يتخيّلون أنهم قد ولدوا ليكونوا فنّانين ، ويختصمون مع قيود المجتمع أو التجارة ، مع دورة التقاليد الباردة والمشاغل الرتيبة التي تقيّد اجنحة خيالهم الطائر .
>
> ((ضلالات جمالية) ، ١٥ ، ١٣٨)

والمجتمع يُرى على خطأ إذا هو لم ينغمس في أهواء من يطمح في منزلة الفنان :

> ويستتبع ذلك أن الحساسّية الصرف تأخذ مكان الأخلاق . فمهما يبدو لروح الفنان من جيد أو جميل ، عليه أن يتبعه ، وألا فليَبعْ حق بكوريّته[1] .

وإذا ينظر الفنان الى الحياة كمحض مادة للفن ، يكرّس نفسه للبحث عن أحاسيس جديدة :

> فهو يرعى مشاعر غريبة ليراقب تطوّرها والنتيجة . وهو يأتي أفعالاً غريبة ، مثل فرميليان[2] ، ليصل الى إحساس غريب .

هنا نجد العناصر الرئيسة في الجمالية ، عشر سنوات قبل نشر **انبعاث** **پِيْتر** .

في النظرة الجمالية ، دفعت الأفكار الرومانسية في اتجاه ذاتية اكبر ، مع انسحاب من الحياة الواقعية . فالنظرة

ss

الرومانسية عن الخيال ، نظرة كولردج في الأساس ، تظهر ، على سبيل المثال في مقال كتبه پيْتر عن ڤينكلمان ، الكاتب الألماني من القرن الثامن عشر :

> يكمن الأساس في النبوغ الفني جميعا في القدرة على فهم البشرية بطريقة جديدة مثيرة ، في وضع عالم سعيد من خلق النبوغ ذاته مكان العالم الأدنى منزلة في مألوف ايامنا ، في إحاطة ذاته بجوّ يمتلك قدرة جديدة على تفريق الأشعة ، واختيار ، وتحويل ، وإعادة تركيب الصور التي يرسل ، طبقاً لما يختاره العقل الذي يتخيّل .

لا يوجد هنا شيء لم يتوقّعه كولردج ، كما أن ملاحظات پيْتر ، في جوهرها ، لا تضيف الى ما قاله كولردج - أو حتى فيليپ سدني في العصر الأليزابيثي - عن الاتجاه الذي يبالغ في رفعة الشعر . ولكن العبارة قد توحي بأن الفن لا يزيد على أن يقدم مهرباً من (العالم الأدنى منزلة في مألوف أيامنا) . (وهذه نظرة سنجدها في مقالات وايلد) . التأكيد على قوة الخيال قد يوحي كذلك بأن الخيال يسعه تقديم أي شيء بشكل مقبول فنيّاً ، مهما كانت النظرة العامة الى ذلك الشيء تحسبه مرذولا أو ممقوتاً . وهكذا نجد سوينبرن يمدح بودلير لقدرته (أن يعطي الشكل جمالاً ، والشعور تعبيراً ، هما في غاية

الفظاعة والغموض بالنسبة لأحاسيس الأدنى من الناس أو أرواحهم) . وهذا يثير احتمالاً آخر قد تنطوي عليه عبارة (الفن من أجل الفن) ـ مؤداه أن الفن قد يشمل عالماً منفصلاً يختص به ، لا تكون القيم المعتادة فيه ذات مغزى أبداً .

حقيقة أن الأدب والفنون لا تعطينا محض نسخة عن واقع الحياة مسألة عرفت منذ أيام أرسطو ، الذي غالباً ما أسيء فهم رأيه أن الشعر محاكاة . لقد أدرك أرسطو أن الشاعر يختار بين حقائق الخبرة ، ولا يحتفظ الا بما يوافق غايته منها . فهو يقدم إحدى الحقائق العامة ، مجرّدة من الظروف الطارئة التي تحيط بالغموض في واقع الحياة . وهكذا يقول أرسطو إن الشعر بالرغم من (أو بسبب من) عدم كونه إعادة آلية للحياة ، فهو قد يعبّر عن حقيقة عامة . فالشاعر يعطينا رؤيا منظمة ، لا محض (شريحة من الحياة) ، لكنها رؤيا يُرفع فيها أو يضاء وجه من أوجه الخبرة . ويكون موضع اختلاف الموقف الجمالي في توكيد الاختلاف بين الفن والحياة مع تجاهل أو إنكار طاقة الفن على تجسيد حقيقة عامة بشكل خاص . ومجال الخيال ليس مختلفاً عن مجال الواقع حسب : إنه لا يرجع اليه بأي شكل . فنحن لا نقوّم قصيدة أو مسرحية أو رواية بسبب ما تقدمه من حقيقة بشكل منظّم بل بالضبط بسبب ما تقدمه من

عالم متخيّل يختلف ـ أو يفضل ـ العالم الحقيقي .

* * *

تنعكس حركة الفكر والحساسية التي رعت الجمالية التأمّلية في قصيدة ماثيو آرنولد **السيرينات الجديدة**[٣] (١٨٤٩) . فهنا يستدعي الشاعر المغريات التي قدمتها (الاصوات الجديدة) في الرومانسية . الإغراء نحو حياة من الخبرة المركّزة المشبوبة كشيء ثمين في حدّ ذاته . ففي عالم حيث العقيدة في تفكّك ، والعقِل يبدو انه لا يمارس من السلطان الا السلبيّ الهدّام ، لماذا لا نبحث عن النجاح في حياة الأحاسيس ـ وهي وحدها التي نثق بها ؟

(تعال) ، تقول ، (فالرأي يرتعش ،
والحكم يتحوّل ، واليقين في ذهاب :
الحياة تجفّ ، والقلب يتفكّك :
وحدَه الذي نحسّ نعرف .
هل عرفتْ حكمتُك العواطف ؟
هل ستذرف دموعَنا المحرقة ؟
هل نهلَتْ من شراب حبّنا
متوِّجةً اللحظات بعبء السنين ؟)

المناقشة هنا إرهاص بخاتمة انبعاث يَتْر : فنحن لا

نثق بشيء سوى الخبرة المباشرة ـ لذلك يجب استغلالها الى المدى . كما هي الحال عند پَيْتر ، تقدم أصوات آرنولد الجديدة نصيحة يأس ـ نصيحة يرفضها آرنولد نفسه . لقد حمل التشاؤم الى بعض الأذهان الفكتورية حافزاً قوياً للبحث عن الاكتفاء في حاضر الزمان والمكان ، والتعبير الشهير عن هذا المزاج في الأدب الفكتوري نجده في ترجمة إدوارد فتزجيرالد لرباعيات عمر الخيام . فاذا كان عمر الخيام يبحث عن مؤاساة في :

رغيف من الخبز تحت الغصون

وقربة خمر وديوان شعر ـ وأنتِ

فقد كان المتحمسون (للثقافة الذاتية) الجمالية يبحثون عن المؤاساة في مِتع الذهن ، وبخاصة في الأدب والفنون وجمالات العالم حولنا .

لم تكن الثقافة الذاتية محض مذهب يأس : فقد كانت تمثّل كذلك طموحاً فعلياً ـ فكتوري الصفة ـ نحو نمط أفضل من الحياة . وكانت تمثل ايضاً نفوراً من المادية وانعدام الحس . كان آرنولد يرى انكلترا مهدّدة بمدٍّ من الأخلاقية الضيقة والمادية المرذولة والقناعة المحدّدة . كانت (الثقافة) عنده علاجاً يقدم لما أصاب حياة الأمة من أمراض ، وهي أمراض لا يجدها مرتبطة الا بتزايد تأثير الطبقة الوسطى في

SS

حياة الأمة جميعا . كانت الثقافة عند آرنولد أكثر توجّها نحو المجتمع من الثقافة الذاتية الجمالية ؛ ولكن تأثير آرنولد في بَيْتر و وايلد كان تأثيراً حقيقاً . كانت الجمالية ترتبط بنفور أوسع ضد بعض المظاهر في المجتمع الڤكتوري ـ ضد المادية المرذولة ، في رفعها من شأن مجمل الانتاج الوطني (حسب العبارة الحديثة) كمعيار حضاري ؛ ضد تحمّل القبح ؛ ضد الروح النفعية التي تسخر بالاهتمامات العقلية ؛ ضد أخلاقية المتطهّرين التي لا تنظر الى الحياة الخيّرة إلا عن طريق (فعل الخير) بمعنى مادي ، وتجنّب الشر ـ بمعنى كان يحسبه بعضهم ضيقاً ومبتسراً .

ثمة وصف طريف لكلمة (ثقافة) ظهر في هجائية لداعية ڤكتوري مغمور اسمه دبليو. هـ. مالوك ، نشرت في **الجمهورية الجديدة** (١٨٧٧). يقدّم مالوك صورة ساخرة عن بَيْتر ويدعوه (السيد وردة ، الماقبل ـ رافائيلي[٤]) ؛ولكن شخصية مفهومة بتعاطف أكثر ، لورنس ، تفسّر (الثقافة) بعبارات تقترب كثيراً من خاتمة **الانبعاث** :

يكون الشخص مثقّفاً حقاً عندما يستطيع أن يذوق لا محض طُعوم الحياة العامة ـ يزدرد أفراحها وأتراحها ، إما بتعبير اشمئزاز مرذول ، أو بشَرَهٍ عارم لا يقل عنه ابتذالا ؛ ولكن عندما **يقدّر مذاق الأشياء**

ss

الدقيق جميعا بسيطرة على النفس رفيقة ، عندما يميّز بين فـرح وفرح ، بين حُـزن وحـزن ، بين حُب وحب ، بين مسلك ومسلك ؛ يتبيّن في جـميـع الحوادث والعواطف ما فيها من جمال ، أو اشفاق ، أو عبث أو مأساة حسبما تكون الحال .

ربما كان الاقتراب من پَيْتر على أشدّه في الكلمات غامقة الحروف . وفي الواقع لم يكن پَيْتر أو مـالوك يكتشف أرضاً جديدة في ما يقول : فقد سبق ي.س. دالاس في العِلم المرِح (١٨٦٦) أن قدّم تعليقاً لاذعاً على (حياة الثقافة) .

كان المثال الذي قدّمه گوته ذا أثر عجيب على العقول الأرفع ثقافة بيننا ـ فقد علّمهم أن يقدّروا الثقافة الذاتية فـوق غيرهـا من الأمور [التـوكيد للكاتب] وان ينغمسوا في شهوة انانية نحو المزيد من الخبرة . . ونحن جميعا نعرف كيف نزدري رذائل الانغماس الوحداني ـ مثل الشرب الوحداني ، وإنّه لشيء أكثر من مُلْحة أن تقول إن التفكير الوحداني يشبه الشرب الوحداني . ثم إننا نبتسم من خيلاء الفتاة التي لا تفارق مرآتها ، تراقب فيها حركات سيمائها الجميلة ، وربما نفاجئها وهي تقبّل نفسها في المرآة . ولكن أين خيلاؤها من محبة الذات

لدى رجل يطيل النظر في دخيلة ذهنه ، يتفحّص فيه جميع مظاهره ومواقفه ، يربت عليه هنا بذكرى تجربة قديمة ، ويلمسه هناك بحمرة شعور جديد ، ويعامله دوماً كصورة تنتظر ان تضاف اليها فتنة بعد فتنة ؟

تمثل التُّهم التي يكيلها دالاس - الأنانية ، الخيلاء النرجسية والتخنّث - أنواع الهجوم المعاصر على (الثقافة الذاتية) . والحالة التي ينعى دالاس عليها كونها نوعاً من الإساءة النفسية الى الذات ، يقبل بها پيْتر في **الانبعاث** ، دون تردّد : فهو يعلن ان (مطلب العقل أن يحسّ ذاته حيّاً) ، ويتحدث عن الوعي الحديث بوصفه (مطرقاً في ابتهاج فوق ذاته) . لقد أدلى وايلد بعد ذلك بنفس الملاحظة ، بما عرف عنه من نزق : (نحن نراقب ذواتنا ، محض العجب في المشهد يثيرنا) . هنا ، كما في الغالب ، كانت مشاغل الجماليين في اواخر العهد الفكتوري منتظرة في فرنسا : يعترف الفارس دالبير ، بطل رواية گوتييه : **مادموازيل ده موپّان** : (كثيراً استمع الى نفسي في الحياة وفي التفكير : اسمع ضربات شراييني ونبضات قلبي) .

* * *

في محاولة ربط الجمالية بالتيارات الرئيسة في الثقافة

الـرومانسيـة ومـا أعقبهـا ، يجب أن نـدرس (مـا قبـل ـ الرافائيلية) ، وهي حركة طالما ارتبطت بها الجمالية ، منذ العصر الفكتوري بالذات .

بدأت ما قبل ـ الرافائيلية كـظاهرة واضحـة المعالم تمـاماً ، في أواخـر أربعينات القـرن الماضي ، بتـأسيس (الأخويّة المـاقبل ـ رافـائيلية) . كـانت هذه جمـاعة من الناس ، ليسوا جميعاً رسامين بل مهتمّين بالدرجة الأولى بانقاذ الرسم الانگليزي من التقاليد الأكاديمية التي ظنوا أن الرسم قد خضع لها . كانت صفة (ما قبل ـ رافائيلي) تشير في الأساس الى الاستخفاف بتأثير رافائيل ورسـوم عصر الانبعاث في أوجها بشكل عام : فقد كانوا يطمحون بدل ذلك الى الحقيقة والبساطة عند جيوتّو وغيره من الرسامين القروسطيين . وأشهر من يذكر من تلك الجماعة الرسّامان هولمن هنت و جون ميليه ، والشاعـر والرسـام دانته گابرييل روزيتّي .

في الأصل ، إذن كانت ما قبل ـ الرفائيلية حركة ذات أهداف فيها تعيين وتحديد . وعلى النقيض من ذلك ، لم تكد الجمالية أن تكون (حركة) قط ؛ بل اتجاهاً يميل الى السعة ، يظهر عند أفراد ما كانوا يشتركون بأكثر من تقارب عام في الذوق والأفكار . ويوقّعون رسومهم بالأحرف الأولى من اسم الجمعية بعد أسمائهم ، ويقولبون آراءهم في مجلة

لم تعش طويلا ، **الجرثومة** (كانون الثاني ـ نيسان ، ١٨٥٠) .

ورغم أن الجماعة كانت متكاتفة ، الا أن أعضاءها كانوا يختلفون كثيرا في مزاجهم . هولمن هنت ، الذي صار مؤرخ الجماعة فيما بعد ، كان شديد التديّن ، ويرسم بهدف واضح من أجل التهذيب والتعليم . (صورته **نور العالم** تتصل بالفن الديني الشائع .) في **الجرثومة** ذاتها نجد مقالات دينية الإيحاء مثل مقالة جون ستيوارد (الهدف والاتجاه في الفن الايطالي المبكّر) . وغدا من المفهوم أن يساند جون رسكن الماقبل ـ رافائيلية لأنه وجد فيها روحاً تشبه ما لديه في اهتمام الجماعة بالحقيقية المرئية كشيء يفرض نفسه اخلاقياً على الرسام . من بين المواقف المبكّرة عند ما قبل ـ الرافائيليين ، نجد كراهية للشهوانية ـ (دناءة) ، كما يصفها ستيوارد ، (بغيضة في الشباب ، منفرّة في الشيخوخة) . الشهوة الحسيّة ، كما يقول ، علامة لا تخطيء على انحلال الفن . (والعلامات الأخرى تضم (الفعل المبالغ فيه ، العُرفيّة ، اللون المبهرج ، العاطفة الزائفة . . . فقر الابتكار) .

كان ما قبل ـ الرافائيليين يعتقدون أن الدافع الذي أدى الى ولادة أنماط وطيدة قد استهلك ذاته ، وأن الخصائص بعد أن تكون أصيلة التعبير تتصلب لتغدو إشارات تقليدية .

ss

فبالرغم من انجازات كونستابل وترنر بقيت تقاليد القرن التاسع عشر سائدة في الرسم الأكاديمي في أواسط القرن التاسع عشر ـ وهو ما يشهد عليه احتجاج رسكن في **رسّامون معاصرون** ، كما يفعل هولمن هنت في مذكراته . ولكن ، بالرغم من أن ما قبل ـ الرافائيلية كانت حركة ثورة في الفن ، الا أنها لم تكن ثورية بأي معنى واسع ، بل أن هدفها العام كان استعادة الفن ليصبح وسيلة ترعى الحق ، والتقوى والفضيلة ، كما كانت تفهمها المسيحية التقليدية .

ولم يكن ما قبل ـ الرافائيليين جميعا يشاركون الجماعة روحها السائدة بشكل كامل ـ وهذا بالتأكيد ما لم يفعله دانته گابرييل روزيتّي ، إذ يذكر هنت في أسف ابتعاداته عن الجماعة . فقد كان مثل هنت و ميليه يرسم الموضوعات الدينية ، مثل طفولة مريم ، ولكن بروحية مختلفة :

> كان روزيتّي يعالج تاريخ الكتاب المقدس كما لو كان مخزن مواقف ممتعة وشخصيات جميلة أمام ريشة الفنان ، تماماً كما أصبحت حكايات الملك آرثر بالنسبة اليه فيما بعد ، ومع الزمن بالنسبة الى أنصاره اللاحقين في اكسفورد .

(ما قبل ـ الرافائيلية والأخوية الماقبل ـ رافائيلية جزءان ، لندن ، ١٩٠٥ ، ص ١ ـ ١٧٢)

هنا يشير هنت الى مظهر متأخر في ما قبل - الرافائيلية ، عندما ارتبط روزيتّي مع وليم موريس والطبّاع إدوارد برن - جونز . لقد ابتعد هنت نفسه عن الموضوعات التي تسيء الى التقوى ؛ ولكن روزيتّي كان ينقاد بمحض (الإخلاص لرفعة النبوغ ، والكمال في الفن) . لم يكن روزيتي يميل كثيرا الى التنظير ؛ ولكنه الى ذلك كتب رواية نثرية قصيرة بعنوان (اليد والروح) تحكي قصة رسام متخيّل اسمه كيارو ديليرما ، الذي أراد أن يحوّل أبناء قومه عن الاختصام الشديد فرسم لوحة رمزية عن السلام . وذات يوم رأى كيارو لوحته ملطخة فعلا بدم المتحاربين ؛ وبعد ذلك ، يرى في المنام من يقول له أن يستشير قلبه ولا يرسم الا ما يجد فيه . تقف حكاية روزيتّي هذه بوضوح ضد التلقين ، وتساند أخلاص الفنان المطلق لرؤاه الشخصية .

منذ أواسط خمسينات القرن الماضي صار روزيتّي يؤثر بشدة في موريس و برن - جونز ؛ وأصبحت المعالجات الموحية بشكل حالم لموضوعات تناولها الأخير تدور حول الملك آرثر أو غير ذلك من الموضوعات القروسطية أو الأسطورية تقف على تضاد من النزعة الاخلاقية والتفصيلات المملّة عند هنت و ميليه في أول عهده . منذ البدء ، كانت رسوم روزيتّي وأشعاره تفصح عن عالم

خاص من الخيالات الحسية . وهكذا يمكن النظر الى ما قبل ـ الرافائيلية من وجهتين ، الثانية منهما أكثر قبولا لدى الجمالية . من بين أوائل ما قبل ـ الرافائيليين ، كان روزيتّي صاحب أكبر أثر في الأذواق والمواقف عند الجيل اللاحق .

بعد ذلك صارت ما قبل ـ الرافائيلية ترعى الأذواق في الفن ، التزيينات المنزلية والملابس التي أصبحت سائدة في حلقات المثقفين والفنانين . تذكر الروائية مسز همفري وارد كيف أنها وصاحباتها من أكسفورد في السبعينات كنّ يجهّزن بيوتهن (بورق موريس(٥) ، وصناديق قديمة وأصص زرقاء) ويرتدين من الملابس ما فصّل على رسوم برن ـ جونز ـ (ملابس مريحة بسيطة في خطوطها ، لكنها مفرطة التزيين) و (ملابس سهرة ذات « قصة بسيطة » أو «ذات كسرات ») . وكان الذوق مما يتأثر بالجماليين في صور ده موريه الساخرة في مجلة **پنچ** . وعند إضفاء أذواق ما قبل ـ الرافائيليين على الجماليين المعاصرين ، ربما كان [ده موريه ينقل عن ملاحظة فعلية ؛ ولكنه كان في الواقع ، كذلك ، يفتري على أناس ، مثل مسز وارد ، كانوا ، بغض النظر عن أذواقهم ، أبعد ما يكون عن الجمالية .

* * *

فمن ، يا ترى ، كان الجماليون ؟ وبأي معنى كان ثمة

(حركة) جمالية ؟ في أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات من القرن التاسع عشر ، كانت الجمالية محط الأنظار ، حكماً على المطبوع من التعليقات . فقد بدأ الهجاء ضد الجماليين بصورة متفرقة في السبعينات ، وبلغ ذروته في الرسوم الساخرة عند ده مورييه ، وفي اثنين من العروض المسرحية الناجحة عام ١٨٨١ ، هي صبر گلبرت وسيلڤان ، وهزلية ف . سي . برنارد : الزعيم . وفي هذه الفترة كذلك ظهرت أولى تأثيرات أوسكار وايلد في مجتمع لندن ، اذ نتبيّن وايلد في صبر كما تصوره شخصية بنثورن (الشاعر اللّحمي) . (وقد شهد عام ١٨٨١ كذلك نشر قصائد وايلد .) في عام ١٨٨٢ نشر والتر هاملتن كتابه عن الحركة الجمالية في انگلترا . يعزو هاملتن الى الصحفي اللامع جورج أوكستس سالا تشنيعة مؤداها أن الحركة الجمالية كانت محض وهم لفّقه أصحاب الاهاجي الذائعة والصور الساخرة . تمثل هذه النظرية الطريفة شيئاً من المبالغة ؛ ولكن من المحتمل أن أصحاب الاهاجي كانوا سيواجهون صعاباً أكبر لو لم تكن أمامهم شخصية غريبة مثل أوسكار وايلد يركزون عليها سخريتهم ، ولو لم يقدّموا ، دون كبير حق ، أذواق ما قبل - الرافائيليين كشاهد على المواقف (الجمالية) . وكان من تأثير الهجاء المعاصر أن جعل من الجمالية حركة تبدو متماسكة في مغزاها ، وهو أمر غير صحيح ، خلافاً لما قبل - الرافائيلية في أول عهدها . فمثلاً ، لم يكن ثمة ترابط قريب بين پيتر و

سوينبرن ، في أواخر الستينات وأوائل السبعينات ، كما كان الأمر بين هنت ، ميليه ، و روزيتّي في حدود ١٨٥٠ ؛ كما لم يجتمع حول وايلد في أوائل الثمانينات نفر لهم من الحماس ووضوح الرؤية ما لأخوية ما قبل ـ الرافائيليين . يمكن تمييز الجمالية كتيّار من الذوق والأفكار ، أو (اتجاه) أكثر منه (حركة) ـ رغم أن الكلمة الأخيرة قد أطلقت عليها في ثمانينات القرن التاسع عشر .

أصبحت ما قبل ـ الرافائيلية ذاتها شديدة التفكك ، وظاهرة أقل تحديداً : وصارت (ما قبل ـ رافائيلي) كلمة إساءة يمكن استبدالها مع (جمالي) . كانت الحركة دائماً تضم كتّاباً الى جانب أصحاب الفنون التخطيطية ؛ كما كان من الطبيعي ملاحظة التشابه بين الأعمال الأدبية عند روزيتّي و موريس وبين أعمالهم في الرسم وفنون الزينة . ومن هنا صارت (ما قبل ـ رافائيلي) تطلق على الأدب كذلك ، وما زالت هذه الصفة قيد الاستعمال : سوينبرن ، روزيتّي و موريس غالباً ما يصنّفون كشعراء ما قبل ـ رافائيليين .

وثمة اصطلاح آخر يستحق الوقوف عنده ، وهو (انحلال) أو (فترة الانحلال) . وهذا اصطلاح شرود ، لأنه ينطوي لا محالة على أحكام شخصية . فمن السهولة بمكان ملاحظة التبجّج في الخروج عن المألوف في قصيدة سوينبرن : **دلوريس**

محاجر باردة تخفي كجوهرة
أعيناً مقروحة تغدو ناعسة لحين ؛
أطراف بيضاء ثقيلة وفم
أحمر قاسٍ مثل زهرة سامة

وكما مرّ بنا يمدح سوينبرن بودلير لقدرته على اضفاء شكل فني على موضوعات وعواطف يجدها أغلب الناس منفّرة . وقد يقال إن هذا يمثل تطوراً طبيعياً للأفكار الرومانسية عن الخيال ، وبخاصة عندما تكون تلك الآراء منفصلة عن المعتقدات الأخلاقية والاجتماعية والدينية عند أمثال ودزورث و كولردج و شيلي : فالخيال المتحرر ، في بحثه عن الجديد والغريب ، يجد ذلك في مجالات من الشعور تحسبها التقاليد موضع شك . وكذلك ، ليس من شك أن الجمالية كانت تستهوي الأمزجة الشاذة : والشذوذ الجنسي عند وايلد مثال صارخ على ذلك وقد يقال كذلك أن الجمالية التأملية ، في بحثها عن المحفِّز ، يجب أن تمتد الى ما وراء حدود الشعور التقليدي : فأولئك الذين يعيشون من أجل المثيرات ، مهما كانت مهذّبة مشذّبة ، سوف يتلقّون مثيراتهم أينما ثقفوها .

تشير (فترة الانحلال) غالباً الى التسعينات ـ وهي حقبة ممروضة جداً ـ والى رسوم أوبريه بيردزلي (١٨٧٢ ـ ٩٨) من بين مظاهر أخرى مس تلك الفترة . لقد عاد الاهتمام اليوم بأعمال بيردزلي : فالذوق في أواسط القرن العشرين صار

يميل الى (العليل) والمهزول ، في بعض الفنون الجادة كما في التسليات الخفيفة ؛ وهذه العناصر ظاهرة بوضوح في فظاعات بيردزلي . ولأنه رسّام هادي وفائق البراعة ، استطاع أن يعطي تعبيراً لا يمحى لمزاج (الانحلال) وبالمقارنة ، يبدو خروج سوينبرن قبله في مجال الشعر أمراً عفا عليه الزمان ومضطربا بشكل مضحك .

وغالباً ما تشير (فترة الانحلال) كذلك الى حياة وأعمال بعض الشعراء والفنانين الذين ازدهروا ـ أن صحّ التعبير ـ في التسعينات . وأحسن مثال على ذلك وايلد ؛ ولكن أسماء أدبية أخرى من تلك الأيام ، مثل الشاعرين ، أرنست داوسن و لايونيل جونسن ، كانت لا تقل ميلا نحو الفساد والمصائب ، كانت تصوّر في حياتها مفهوم (الشاعر اللعين) الذي عرف في فرنسا في القرن التاسع عشر . وهذا المفهوم ، بغض النظر عن أساسه من الحقيقة ، تطوّر بشكل طبيعي عن الميل الذي أعقب الرومانسية ، وكان يرى في الشاعر مارقاً : الفقر والرذيلة ـ بمعنى (الحياة الدنيئة) عموماً ـ تكاد تكوّن عنصره الأساس .

ربما كانت العلاقة بين الجمالية والانحلال مسألة فيها نظر . وقد تكون الجمالية ، مثل مبدأ اللذة المردول ، مما يقع تحت طائلة قانون الغلّة المتناقصة ـ بمعنى أن الجمال ، مثل

السعادة ، يروغ منا كلما لاحقناه بالحاح وتقصّد ، وأن محبّ الجمال يضطر ، عاجلاً أم آجلاً ، للبحث عنه في أشياء لا تحسب جميلة في العادة . وقد لوحظت أعراض الانحلال في وقت مبكّر من النقاد في العصر الفكتوري : فكما مرّ بنا ، تحدثت **مجلّة السبت** عام ١٨٦٣ عن ذلك النمط الأدبي (الذي يرعى عواطف غريبة) . وبعد عشر سنوات من ذلك التاريخ بقيت تلك المجلة تصوّر الجمالي على نفس الشاكلة :

> (الحياة) يقول لجماعة من المعجبين ، (ليست فعلاً بل فناً ؛ والفن هو التأمل الهذياني للمتناهى الصِّغر ، . . . الجمال الذي يحبه هو الجمال الذي يصدر عن الانحلال ـ شعر بودلير ، نحاسيات پيكن ، ملامح الحسن الذاوية عند مدام پومپادور .

(«الفن في الدار» ٣٦ ، ١٨٧٣ ، ٧٧٧)

بالنسبة للجمالي المغمور في انطباعاته الخاصة ، ربما يكون الجمال أكثر في عين الناظر مما هو الحال بالنسبة للكثير منا . وقد يغدو مثل البطل في رواية **مادموازيل ده موپان** ، الذي يقول :

> بعد كل ما نفثته من حسرات الى القمر ، وبعد طول ما حدّقت في النجوم ، وما نظمت من كئيب القصائد

وعاطفي الابتهالات ، لن تصيبني الدهشة إذا ما وقعت في حب عاهرة مبذولة أو شمطاء فانية . فذلك معنى السقوط ذاته ! وقد تنتقم الحياة الواقعية لنفسها بهذه الطريقة بسبب ما غازلتها به من لا مبالاة .

(الترجمة الانكليزية : برتون روسكو ، نيويورك ، ١٩٢٩ ، ص ٢٩)

٣

الجمالية والشعر : من پو إلى مور

وجدت المضمونات الأدبية للجمالية أوضح تعبير لها في علاقتها بالشعر . كان أول ممثل مهم للآراء (الجمالية) في الشعر ، في اللغة الإنگليزية - والأكثر أصالة ، ربما ، الشاعر الاميركي ، كاتب القصة القصيرة ، والمنظّر الأدبي ، إدگار آلن پو (١٨٠٩ - ٤٩) . كان أفضل ما عرف به پو **حكايات الأسرار والخيال** وبضعة قصائد ، مثل **آنابيل لي** و **الغراب** ؛ ولكن أفكاره عن الشعر كانت ذات أثر تجاوز حدود العالم الناطق بالإنگليزية . كان شديد الاعجاب به اثنان من كبار الشعراء الفرنسيين في القرن التاسع عشر : شارل بودلير (١٨٢١ - ٦٧) و ستيفان مالارميه (١٨٤٢ - ٩٨) . وقد ترجم بودلير **الحكايات** الى الفرنسية ؛ ويتضح تأثير أفكار پو عن الشعر في كتاب الشاعر الفرنسي **ملاحظات جديدة عن إدگار پو** ومقالات أخرى . وتعود أفكار بودلير ذاته تؤثر في مريده الإنگليزي : سوينبرن .

إن أفكار بو ، التي نجدها بخاصة في مقالتين ، فلسفة النظم (١٨٤٦) والمبدأ الشعري (وقد نشرت عام ١٨٥٠ بعد وفاته) إرهاص بالفن من أجل الفن وبفكـرة (الشعر الخالص) . في المبـدأ الشعري ، يهـاجم بو (بدعة التلقين) وهي العبارة التي جعلها بودلير بالفرنسية (بدعة التعليم) ومنها أعادها سوينبرن الى الانكليزيـة بشكل (بدعة التلقين الكبرى) .

لقد ذهب بعضهم الى القول ، بصورة مضمرة ومعلنة ، مباشرة وغير مباشرة ، إن الغرض الأخير للشعر جميعاً هو الحقيقة . وقد قيل إن كل قصيدة يجب ان تتضمن مغزى ؛ وبذلك المغزى يحكم على القيمة الشعرية في العمل . ونحن الأميركيون بخاصة قد رعينا هذه الفكرة البهيجة ؛ ونحن أهل بـوستن ، بصـورة أخص ، قـد ذهبنـا بهـا الى المدى . لقد حصلت لدينا قناعة ان **كتابة قصيدة من أجل القصيدة ذاتها** [التأكيـد للمؤلـف وليس في نص بو] والاعتراف ان ذلك انما كان غرضنا ، إن هو الا اعتراف اننا في عوز كبير الى العظمة الشعرية والقوة : ـ ولكن الحقيقة البسيطة . . . أنه لا يوجد ، ولا يمكن أن يوجد أي عمل أكثر اكتمالاً في العظمة أو سموّاً في النبل من هذه القصيدة ذاتهـا ـ هذه القصيدة **بحدّ ذاتها** ـ هذه القصيدة التي هي قصيدة

ولا شيء غيرها ـ هذه القصيدة التي كتبت من أجل القصيدة حسب .

يرى پو أن الشعر والحقيقة لا ينسجمان ، وهو يميّز بشدة بين القول الشعري وبين المقولة العلمية والفلسفية .

مطالب الحقيقة قاسية . فهي لا ترأف برهيف الغصون . فجميع ذلك الذي لا غنى عنه في القصيد ، هو ذلك الذي هي في تمام الغنى عنه . . . عند فرض الحقيقة تكون بنا حاجة الى القسوة لا الى بريق العبارة . يجب ان تكون فينا بساطة ، ودقة واختصار . يجب ان يكون فينا برود وهدوء لا حماس . وباختصار ، يجب أن نكون جهد الإمكان في ذلك المزاج الذي هو النقيض المباشر للمزاج الشعري .

واضح ان (الحقيقة) عند پو هي حقيقة الواقع والمنطق ؛ وهي لا تشمل حقيقة الشعور . اللغة الشعرية ليست غير متصلة بالحقيقة حسب ؛ انها تحجبها بغموض .

يقسّم پو العقل البشري الى (عقل خالص ، ذوق وحس خلقي) . وللثلاثة أساس مشترك في طبيعتنا ، ولكن (وظائفها) أو مهامّها مختلفة . وهي تتصل بالاجزاء المختلفة من ثالوث القيم الافلاطوني : العقل مع الحقيقة ؛ الذوق مع الجمال ؛ والحس الخلقي مع الخير (الواجب) . وقد يتصل

الـذوق بالـواجب ، ولكن بالـواجب في مظهـره الجمالي حسب : وقد يستهويه جمال الفضيلة وينفر من قبح الرذيلة . وقد يترتب على ذلك ان يحوي الشعر (مفهومات الواجب ؛ أو حتى دروس الحقيقة) ؛ ولكنها يجب أن تخدم غرض الشعر الفعلي ، الذي هو استثارة الروح في تأمل الجمال . وهذا الموقف ، في الواقع ، يبدو أنه يسمح بالتلقين ـ شريطة أن يفعل الشاعر ذلك بالطريق الصحيح . وقد يعني ذلك أن المغزى الاخلاقي (إن كان ثمة مغزى) في القصيدة يصلنا بطريقة تختلف عن طريقة الموعظة أو الدرس الأخلاقي . ولو كان الأمر كذلك لكانت الغالبية فينا على وفاق ، ولكن يبدو ان پو يقصد أبعد من ذلك ، بأن المغزى الاخلاقي في الشعر لا يمكن أن يكون أكثر من عَرَضي . وهو على حق اذ يرفض الشطط الاخلاقي الذي يتضمّن في القـول : هذا العمل صحيح من الوجهة الأخلاقية ـ لذلك هو أدب جيّد .

في المبدأ الشعري لا يقدّم پو تعريفاً للجمال . فهو يعتقد أن الحياة على هذه الجهة من القبر لا تعطينا الا تلميحاً جزئياً به . التعطش الى الجمال (يتصل بخلود الانسان . فهو في الوقت ذاته نتيجة ودليل على وجوده الأبدي) . فالشاعر الذي لا يزيد على ان يتحمس (للمشاهد والأصوات والألوان والعواطف التي تطالعه كما تطالع البشر جميعاً) يكون مقصّراً عن بلوغ المثال الذي حدّده پو ، وحريّ به أن يثير حسّاً

بالجمال يتجاوز الأنواع المعروفة في هذه الحياة .

وهكذا عندما بتأثير الشعر ـ أو بالموسيقى ، وهي أكثر الحالات الشعرية إذهالاً ـ نجد أنفسنا نذوب في دموع ـ نذرفها . . . بسبب أسف كريه ملول ، مرجعه عدم قدرتنا أن نمسك الآن ، كلياً وعلى هذه الأرض ، فوراً والى الأبد ، بتلك الأفراح الإلهية المذهلة ، التي خلال القصيدة ، أو خلال الموسيقى ، نبلغ منها لمحات قلقة عجلى .

يتحدث پو عن التعطش الى الجمال بعبارة شيلي ـ (رغبة الفراشة في النجمة) . ليست جمالات هذا العالم سوى ظلال قاتمة من (الجمال في العلى) لذلك يشوب استمتاعنا بها أسى وإحباط . يقول في فلسفة النظم (الجمال ، مهما كان نوعه ، في أسمى درجات تطوّره ، لا بد أن يحرّك الروح الحساسة للدموع . فالكآبة لذلك أكثر النبرات الشعرية شرعية) . وهذه المشاعر ليست وقفاً على پو بحال : فربط الجمال بالكآبة في القرن التاسع عشر يكاد يكون متصلاً لدى عشّاق الجمال من كيتس فصاعداً .

من المستحيل هنا أن ننظر بشكل وافٍ في مفهوم الجمال عند پو ، ذلك المفهوم الشرود رغم طرافته ، في ارتباطه بما لديه من أفكار غير تقليدية عن الخلود . (أحيل القارىء المستزيد الى مقالته : وجدتُها : دراسة عن العالم

المادي والروحي) . تدرك الروح امكانيات الجمال وراء ما تستطيع هذه الحياة تقديمه . هذا (الجمال في العلى) ليس بالجمال الافلاطوني المطلق : ففي فلسفة النظم ، عندما ينبري للحديث بشكل أكثر تحديداً عن الجمال كما يظهر في الشعر ، نجد فلسفة پو ذاتية الاتجاه . الجمال نتيجة ، وبهذا المعنى لا يمكن فصله عن الذهن الذي يعانيه :

> عندما يتحدث الناس في الواقع ، عن الجمال ، فهم يقصدون ، بالضبط ، لا صفة ، كما يُظن ، بل نتيجة ـ وهم يشيرون ، باختصار ، الى ذلك الارتفاع الحادّ والخالص في الروح ـ لا في العقل ولا في القلب ـ الأمر الذي تحدثتُ عنه ، والذي تكون معاناته نتيجة لتأمل (الجميل) .

يبدو ان الجمال ـ أو انه لا يمكن أن يوجد دون (أثارة ، أو تعلية للروح ملذّة) ونخرج الى القول ان (الجمال في العلى) عند پو ليس أعلى من الروح بل أعلى من طاقات الروح الحالية . الجمال شيء يعاني في لحظات من (الارتفاع) الحادّ ؛ ومفهوم اللحظة الجمالية الحادة هذا حيوي لنظرية پو في الشعر .

في كلا المقالين موضوع البحث ، يجادل پو أن القصيدة الطويلة أمر محال : وعبارة (القصيدة الطويلة) تناقض في التسمية . تكاد مناقشة پو تضع الشعر بمساواة

الغنائية القصيرة . في هذه النقطة كما في تأكيده الشديد على العنصر الموسيقي في الشعر ، تكون آراء پو إرهاصاً بآراء پِيْتر و جورج مور في انكلترا .

يرى پو أن القصيدة إنما تكون قصيدة بفضل قدرتها على منحنا (إثارة مُعلِّية) ؛ ولكن الإثارة آنية ولا يمكن الحفاظ عليها خلال تأليف طويل ؛ لذلك تكون (القصيدة الطويلة) في أحسن الأحوال تتابعاً من المقاطع الجيدة ـ هي في الواقع ، قصائد قصيرة ـ تصل بينها مساحات من الكتابة الميتة (وقد نعترف أن أغلب القصائد الطويلة ـ بما فيها **الفردوس المفقود** وحتى ملحمة دانته **الكوميديا الالهية** ـ غير متساوية في النوعية) .

تنجح القصيدة عند پو من خلال (الانطباع الذي تحدثه . . . والأثر الذي تتركه) ـ ويعني بذلك الانطباع أو الأثر المباشر في لحظة معينة من الزمن . وهو يرفض علناً أن يكون الأثر العام لقصيدة مما يمكن أن يتركّب من المقاطع الخاملة نسبياً الى جانب مقاطع أكثر إثارة . (الأثر النهائي ، المجتمع ، أو المطلق حتى لأحسن ملحمة تحت الشمس ، هباء) . الشعر يُعانى كلحظة جمالية ، لا كفكرة يستوعبها العقل بالتدريج . تتطابق هذه النظرة مع قوله إن الشعر يخاطب الحساسية (الذوق) أكثر من مخاطبة العقل : الشعر شيء يحسّ ، ويحسّ بحدّة . من الواضح اننا نكوّن

فكرة عن الفعل عموماً في الفردوس المفقود ونحن نقرأ ، وقد نستمد لذّة من مراقبة الفعل يتكشّف ، ولكن هذا لا علاقة له بالاثر الشعري ـ اذا كنا نعرّف الشعر ، كما يفعل بو ، بمعنى حدّة الاستجابة الدائمة .

تتعارض نظرة بو في الشعر مع ما قدّمه ماثيو آرنولد بعد ذلك بسنوات . في عام ١٨٥٣ نشر آرنولد ديوان شعر ، بمقدمة تهاجم الاتجاهات المعاصرة في الشعر . يقول آرنولد : يبدو أن شعراء اليوم يلاحقون الكلمات البرّاقة والصور أكثر من أي شيء آخر ، ويقدّرون أبياتاً ومقاطع تترك انطباعاً دون الأثر العام للقصيدة . وهنا كان كيتس ذا أثر سيّء بخاصة . في قصيدة إنديمون من الغموض ما يجعلها لا تستحق صفة القصيدة بحال ، رغم ما فيها من لمحات عارضة ؛ بينما ايزابيلا ، رغم كونها (كنزاً رائعاً من الكلمات الأنيقة البهيجة والصور) رخوة التركيب بحيث (ان ما تنتجه من أثر ، في حدّ ذاته ومن أجل ذاته لا شيء أبداً) . وفي حديثه عن الشعر القصصي والدرامي ، يلحّ آرنولد على الشعراء المعاصرين أن يسيروا على هدى الإغريق الذين كانوا دوماً ينظرون الى الكل ، ويجعلون التفصيلات تساهم في اتجاه نظام جليّ . يجب أن يكون الموضوع في القصيدة مفضّلاً على براعة المفردات والصور . في إصراره على الخطة والتركيب والخاصية المعمارية ، يختلف آرنولد عن بو : لا يستطيع أي قدر من (الإثارة المعلّية) أن يعوّض

النقص في (الأثر النهائي ، المتجمّع أو المطلق) الذي يجده پو لا شيء ويجده آرنولد ردّة (كلاسية) في ذوق القرن التاسع عشر ؛ بينما پو ، في نظرة ذاتية الميل عن (الجمال) الشعري مع مفهومه عن الشعر كاثارة آنيّة حادّة ، يُمثل موقفاً رومانسياً متأخراً في انتظار الجماليين .

في النظرية والتطبيق ، كان پو ينادي بنظرة (موسيقية) في الشعر كسبت دعماً في انكلترا وفرنسا . فقد راح الشاعر الفرنسي الرمزي پول ڤيرلين (١٨٤٤ - ٩٦) يطالب أن تكون (الموسيقى قبل كل شيء) . علاقة (الموسيقى) بالشعر قد تعني أشياء شتى : فالتشابه بين الموسيقى والشعر قد يكون دقيقاً نسبياً ، كما هي الحال لدى پَيْتر و فرلين ، أو قد يكون على شيء من الفجاجة عندما يشير الى المؤثرات الصوتية والايقاع حسب ، حروف العلة وحروف الصمت . في الواقع ، نجد التشابه الأدق - الذي يؤكد على أثر الشعر دون الوسيلة المتّبعة لبلوغه - يؤدي في العادة كذلك الى اهتمام شديد بالمؤثرات الصوتية . فنجد مثلاً شاعراً فرنسياً رمزياً آخر ، آرتور رامبو (١٨٥٤ - ٩١) ، يكتب غنائية يحاول فيها أن ينقل القوة الموحية في حروف العلّة بمساواتها بالألوان : الأسود ، الأبيض ، الأحمر ، الأخضر ، والأزرق .

آ أسود ، ئي أبيض ، آي أحمر ، إو أخضر ، أو أزرق[1] .

من الواضح ان الاهتمام بالمؤثرات الصوتية قد يتخذ طابع النزوة . وفي هذا المجال كان پو سبّاقاً دون منازع . قالت **الفصليّة** عام ١٨٧٣ :

كلمة (مهجور) التي ظهرت مثقلة بالمعنى لعين كيتس ، وعبارة (لن تعود) التي أوحت الى إدگار پو بقصيدة (الغُراب) تمثل كلتاهما النتائج التي قد تصدر عن الجانب الحسّي الصرف في الشعر . لا شيء في الشعر الانگليزي الحديث أكثر بروزاً من هذه الخصائص الفذة في اللغة وهذه التجديدات في الوزن التي تشهد على التقدم في هذا المبدأ من مبادىء النظم .

(واقع الشعر الانگليزي تموز ١٨٧٣)

من الواضح أن في ذهن الكاتب **فلسفة النظم** ، التي يصف فيها پو كيف نظم قصيدة **الغراب** . وهذا الوصف يقدم المفهوم (الموسيقي) في الشعر وقد وضع موضع التنفيذ .

قبل أن يصف كيف نظم **الغراب** ، يعلن پو عن رغبته ليظهر (أن ليس من ناحية من نواحي نظمها يمكن ربطها بحادثة أو بداهة ـ وان العمل قد سار خطوة فخطوة حتى نهايته بنفس الانضباط والتّتابع الدقيق في مسألة رياضية) . وهكذا نجد پو يدحض الفكرة القائلة بأن

الشعراء ، في عملية النظم ، يدفعهم سيل من (الالهام) لا سيطرة واعية لهم عليه : فالشاعر فنان واع مدقق منذ البداية حتى النهاية . وهنا يتشابه پو مع گوتييه وشعراء المدرسة الپارناسية من الفرنسيين الذين ، في ثورتهم ضد عاطفية الرومانسيين أمثال ده موسّيه ، راحوا يبحثون عن الانضباط ، اللاشخصانية ، الدقة الوصفية والكمال في الشكل .

استناداً الى روايته بالذات ، بدأ پو يفكر بمشروع قصيدته وليس في ذهنه أي موضوع . كان اهتمامه الأول ، كما يؤكد لنا ، منصباً على المدى : ما الطول الذي يجب ان تبلغه القصيدة ؟ وقد قرّر أن تكون في حدود مئة بيت . والاهتمام الثاني كان يدور حول (اختيار انطباع أو أثر ليجري توصيله) . والأثر ، كما في أية قصيدة ، يجب أن يكون الجمال ؛ ربما ان الجمال في غاية تأثيره ، به لمسة حزن ، فيتوجّب إذن ، من أجل تأثير أعظم ، أن تكون النبرة ذات كآبة .

وبعد أن حدّد الطول ، والمجال (الجمال) والنبرة (الكآبة) استعمل پو (الاستنتاج الاعتيادي) ليجد طريقة فنّية تعطي القصيدة حرافة وحدّة . وقاده ذلك الى اللازمة . ثم قرر ان تكون اللازمة كلمة واحدة . ولكن ما نوع الكلمة ؟ هنا سادت الاعتبارات الموسيقية :

وبعد ان استقر رأيي على اللازمة ، تبع ذلك بالطبع قسمة القصيدة الى مقاطع ، تشكّل اللازمة فيها خاتمة كل مقطع . ولم يكن ثمة شك أن تكون الخاتمة ذات قوة ورتابة تنمّ عن توكيد ممطوط ، وقد قادتني هذه الاعتبارات لا محالة الى الواو المشبعة بوصفها أكثر حروف العلّة رتابة في علاقتها مع الراء بوصفها اكثر الحروف الصحيحة جهراً .

وفي الحال برزت عبارة (لن تعود)[٢] . ولم يبق امام پو سوى التماس عذر ليستمر في استعمال تلك العبارة . وبعد ان قرر أن يكون المتكلم غير عاقل ، فكّر أول الأمر بالببغاء ، ثم وجد أن الغراب أكثر ملاءمة للنبرة السائدة . ثم كان عليه ان يجد موقفاً بشرياً يكون فيه ترديد الغراب عبارة (لن تعود) ذا مغزى معيّن . وبدا مما يناسب ذلك عاشق يندب حبيبته الراحلة . وقدأدى به الأمر الى نظم المقطع الذي أصبح الثالث قبل الأخير من القصيدة بشكلها النهائي :

(يا رسولاً !) صحت ، به ، (يا خدين الشر !
رسول أنت ، طائراً كنت أم شيطاناً
بحق تلك السماء التي تظلّنا معاً ـ بحق إله نعبده معاً ،
قل لهذه الروح المثقلة بالأسى ، هل في الجنة القصيّة ،
سأمسكُ بصبيّة مقدسة تدعوها الملائكة (لينور) ـ
امسكُ بصبية نادرة وهّاجة تدعوها الملائكة (لينور) .
قال الغراب ـ لن تعود) .

قد نظن أن پو يبحث عن مسوّغات : إذ لا شك أنه مندفع في وصفه برغبة في إقامة مبدأ محدّد عن الشعراء والشعر . فهو يرى ان الشعراء فنانون عن عمد ، وليسوا اصحاب رؤى هائمة ؛ وبلوغ (الجمال) الذي هو غرض الشعر الفعلي ، يعتمد السيطرة على الشكل والموسيقى أكثر من اعتماده على الشعور ، مادة الموضوع ثانوية الأهمية . الشيء المهم هو (النبرة) ـ أو ، كما قد نقول ، المزاج : فالموضوع يحمل المزاج حسب ـ لذلك ، كما أظهر پو ، قد يقرر الشاعر المزاج أولاً ثم يختار الموضوع ليلائمه ، وفي الواقع يُظهر پو نفسه كمن يختار موضوعه في المراحل الأخيرة من التفكير التمهيدي الذي اقتضاه نظم قصيدة الغراب ، فقد بدأ بالقصد ان ينظم قصيدة . تؤثر فينا موسيقى الآلات عن طريق نقل حالة مزاجية دون الرجوع الى أي موقف في الحياة ، وفي رأي پو ، يؤثر فينا الشعر بطريقة مشابهة ، مشيراً الى موقف بعد وضعه في مرتبة ثانية تأتي بعد استحضار الحالة المزاجية مباشرة بالأصوات المتضافرة وترابطات الكلمات عموماً . (وعبارة (لن تعود) لها وقع كئيب خارج اي سياق قد ترد فيه) . ولو عدنا الى قصيدة الغراب لوجدنا ان تأثيرها يعتمد بشدة على الوزن والتكرار والقافية الداخلية والنسيج اللفظي .

يعطي مبدأ پو مادة الموضوع في الشعر جميعاً المنزلة الثانية التي يحتلها عادة في الغناء ، وقد يكون في الاغنية

ss

أحياناً قصيدة ذات اهمية خاصة تسترعي الانتباه بحد ذاتها ، ولكن من الواضح ان هذا غير ضروري ، وتأثير الإطار الموسيقي يكاد يكون دائماً مما ينال قليلاً من الاهتمام بالكلمات .. وتأثير الطريقة (الموسيقية) . كما عند پو وشعراء متأخرين مثل سوينبرن و ديلن توماس، هو التغشية على الوعي اللفظي دون مساعدة إطار (فعلي) من الموسيقى . ويبدو ان پو يعدّ الموسيقى الفن الأسمى ، ويؤكد ، هذه المرة في المبدأ الشعري ، ان مجال تطور الشعر الأكثر وعداً يكون في ارتباطه بالموسيقى . (الشعراء المغّنون القدامى والمينيسنكر/ الجوّالون الألمان في العصور الوسطى / كانوا يتميّزون علينا بظروف لا نملك مثلها ـ و توماس مور ، إذ كان يغنّي اغانيه ، كان في أكثر الطرق شرعيّة، يبلغ بها الكمال كقصائد) ، القصيدة المثالية ـ حرفياً ـ اغنية .

يرى پو أن تِنسُن (أنبل شاعر عرفته الحياة) ، ويستشهد بقصيدة : (دموع ، دموع تافهة . . .) من مجموعة **الأميرة** ـ

ـ دموع ،
دموع تافهة لا ادري ، ما تعني ،
دموع من اعماق اسى ـ جليل ـ

كمثال على الشعر الحق وتِنسُن (نبيل) ، لا بسبب اي نبل في المشاعر بل بسبب سيطرته على تلك الموسيقية التي يقوم عليها الجمال الشعري .

***

ss

أحدثت افكار يو تأثيراً مباشراً أكثر أهمية في فرنسا منه في أميركا وانكلترا . فقد شغف بودلير بحيال پو المستغرب وإرهاصاته بشعور (الانحلال) . وقد كان تأثره بالنظرية الشعرية عند پو الى درجة حملته على التعليق عليها في مقالاته ، ومن خلال تأثير بودلير في مُريده الانكليزي الجرنون چارلز سوينبرن ، صار پو فاعلاً في تطور الأفكار عن الفن من أجل الفن في انكلترا .

استحوذ سوينبرن على الاهتمام اول مرة بنشر **آتالانتا في كالايدون** (١٨٦٥) حيث ظهرت قواه فيها في تمام الأكتمال ، ولكن **قصائد وأغانٍ** كان لها استقبال آخر ،لحفاوتها بمشاعر هي في العادة موضع لوم - شهوانية ماسوكية في **دلوريس** ، مثلاً ، وشهوة سحاقية في **فوستين** ، كان الكتاب يفوح بوثنية محدثة متحديّة ، وتوق الى حسيّة هادئة نعمت بها الازمنة الخوالي ذات الوثنية المبالغ في رفعتها . وكان لا مفر من ردّ فعل صاخب معادٍ ، راح يتزايد حتى اصاب شعراء آخرين ، وبخاصة روزيتّي ، الهدف الأول في مقالة روبرت بوكانن ، (المدرسة اللحميّة في الشعر) (١٨٧١) ، وردّ سوينبرن بهجوم شديد في **ملاحظات حول قصائد ومراجعات** (١٨٦٦) متفجّراً ضد (الحشمة الشبقة والفضيلة المسمّمة عند متعاطي الصحافة والعاهرات) . وعندما جاء لينشر مقالته الطويلة عن وليم

SS

بليك (١٨٦٨) خصص اغلب الفصل الثاني لما يمكن أن يعدّ اول دراسة بالإنكليزية تتصف بالوضوح والأنسياب في تناولها مذهب الفن من أجل الفن ـ ولو انه، في دخليته، ربما كان أقل اهتماماً بنظريات الفن منه بالدفاع عن حق الفنان (وبخاصة حقه هو) في حرية التعبير . وبالرغم من اعتماده الشديد على المؤثرات الشكلية ، وعلى استحضار المزاج موسيقياً، فان شاعر **قصائد وأغان** ثائر أكثر منه جمالي . كانت عواطفه الثورية السياسية شديدة ـ كما نجد في **اغنية من ايطاليا** (١٨٦٧) **وأغنية قبل الغروب** (١٨٧١) ولانه لم يكن يؤمن بانصاف الحلول فقد ساند الفن من اجل الفن وذهب بموقفه حدّ التطرّف . ويجب ان نضيف انه كان معجباً بگوتييه الى جانب بودلير .

في دراسته الرائدة عن وليم بليك (١٧٥٧ ـ ١٨٢٧) ، الشاعر ، الرسام ، الحفّار ، والمفكّر الرؤوي ، وجد سوينبرن مناسبة لتقديم بليك كنصير الفن من اجل الفن، وقد استطاع ان يجد بعض التسويغ لهذا التفسير :

شاعر ، رسّام ، موسيقي ، معمار : من ليس بواحد من هؤلاء لا يعرف الدين .
الفنون شغل الانسان الشاغل ، جميع الأشياء مشاعة، لا سرّية في الفن .

هذه الأقوال اضافها بليك في أخريات ايامه الى

صورة محفورة تمثل لاءوكون ، كاهن أپولّو ، وقد سبق له قبل ذلك بسنوات ان قال إن (الروح الشعري) هو مصدر الرؤيا الحق . النظر الى الحياة بمنظار العقل التحليلي المتجرد حسب ، او بمنظار الأخلاق المفهومة والمطبقة بشكل تجريدي ، يؤدي الى تقسيم وتشتيت إنسانيتنا . (لو كانت الاخلاق هي الدين) ـ كما ورد في صورة لاءوكون ـ (لكان سقراط هو المخلّص) .

مثل سوينبرن ، كان بليك يمقت الاخلاق التقليدية القائمة على (لا تفعل كذا ولا تفعل كيت) . ولكن عندما يصوّره سوينبرن كرسول للفن من أجل الفن نصطدم بالدائرية المنطقية لتلك الصيغة . قد يقيّم اثنان من الناس الفن (من أجل ذاته) ، ولكنهما يحملان آراء شتى عن الفن بحديث يصبح غير مجدٍ القول بأنهما يشتركان في نفس المبدأ . بالنسبة الى بليك ، كان الفن اكثر من مسألة مؤثرات جميلة ، اذ كان يجسّد رؤيا عن الواقع ، وكانت الرؤيا هي الفائقة الأهمية ، ومن المؤكد انه كان سيزدري اية نظرة ڤكتورية تقليدية عن الفن كوسيلة لاستمالة الناس كي يصبحوا مواطنين مثاليين . ولكن ايمان بليك بالفن يتصل بفلسفة دينية شاملة ، مهما كانت غير تقليدية . في الفن ، ندخل العالم الأزلي للخيال ، الخيال الذي يوضع بمساواة الواقع . (فلسفياً ، يمكن اعتبار بليك مثالياً بشكل ، فهو

يتحدث عن (الخيال)بينما يتحدث الفيلسوف المتمرس عن (العقل) . ثم ان الجمالي ينادي بفصل احد الاهتمامات الانسانية ـ الاهتمام الجمالي ـ عن غيره ، كالاهتمام الديني ، والفلسفي ، والخلقي ، ولكن بليك ينادي بالكليّة ، وباكتمال (الانسانية الالهية) حيث تعمل سوياً قوى الروح البشرية جميعاً .

هذا التناقض بين بليك والجماليين يؤكد النقطة القائلة ان (الفن من أجل الفن) ، كما ظهر في القرن التاسع عشر ، كان ينطوي على هذه النظرة الخاصة عن الجمالي ، كشيء لا يتساوق مع بقية الحياة ، وعن الفن كشيء مجال اهتمامه الوحيد التأثير الجمالي حسب . هذا الرأي هو مايصرّ عليه سوينبرن في وليم بليك . فهو يدرك الطبيعة الشاملة في رؤيا بليك ، ويحاول في نفس الوقت ان يُسلكه مع التفرّد الجمالي في أيام سوينبرن نفسه ، وهكذا بالنسبة الى بليك لن تكون مسائل :

الإيمان والفضيلة والواجب الخلقي او الضرورة الدينية أموراً ملغاة او متجاوزة قدر ما هي امور مختصرة ومتضمّنة وفي المنطوى من قضية الفن الواحدة . فهو يرى ، كما يرى من هم بمنزلته ، ان من الأفضل على المرء ان يحسن صنعاً في هذه القضية على حساب غيرها من الأمور من ان يتفوق

في جميع الامور الأخرى على حساب هذه القضية .

لا يوافق سوينبرن على أية تسوية بين الفنان والطهريّ ، وعظام الرجال من الجانبين لم يحاولوا التفاهم قط : (سافونارولا احرق بوكاجيو ، وكرومويل حرّم شكسبير ، ولم يكن المسيحيون الأوائل عظاماً في الشعر او النحت) . ويبدو ان سوينبرن لا يعي وجود اي مبدأ اخلاقي الى جانب المبدأ التطهّري ـ الانساني الذي تتكون الحياة الخيّرة فيه من محض النفع للآخرين ، بهذا المعنى تكون نظرته محدودة بقدر نظرة خصومه الذين يرون (الحياة الجادّة او القصيدة الفاعلة الكبرى (أي الفضيلة المادية أو محض فعل وقول أفعال وكلمات خيّرة او مفيدة) تفضّل دون حدود على أي عمل فنّي مهما عظُم) . ويذهب سوينبرن الى شيء من الاحترام للمتطهِّر الذي لا يميل الى التسوية ـ الذي يمتلك في الأقل رؤية واضحة في إدراك عدم إمكانية المصالحة بين الفن والأخلاق (أو الدين) . ويحتفظ باحتقاره لأولئك الذين ينتظرون (بيد مستعدة للتبريك ، لإعطاء الفن المستحق والشعر رَبتةً موقوتة او دفعة) . من الأفضل قتل الفن علانية بدل إحباطه بارغامه على القيام بوظيفة تلقينيّة هي غريبة عنه . وسواء كان رأي سوينبرن في الفن والاخلاق صحيحاً او غير صحيح ،فهو في عدم قدرته الظاهرة على رؤية أكثر من مجموعة واحدة من

ss

الاحتمالات ، يبدو كمن اقعده ذات التراث التطهّري الذي كان يحاول منه فكاكا .

وهو يتوسل برأي بودلير عن (بدعة التلقين الكبرى) قائلاًان القيمة المميّزة في العمل الفني لا علاقة لها بالقابلية على التعليم أو التأثير الاخلاقي المفيد ، وقد يكون للفن في الواقع آثار اخلاقية ، ولكن هذه عرضية : والفنانالصادق لا يجعل منها غايته ، ويبدو ان موقف سوينبرن يتخذ شكل نمطية مفرطة: ما يقوله الشاعر فعلا هو في حد ذاته غير مهم .

> إنزع العواطف والبسها من جديدشعراً رديئاً ، ما الذي يتبقّى وفيه من الأهمية للفن أقلّها ؟ اعكسها واحتفظ بالأسلوب او الشكل [على فرض ان ذلك يمكن فعله ، وهو ما قد يجوز] فلا يخسر الفن شيئاً .

(الشكل) اذن هو كل شيء ـ ولكن الشكل عندما يفرّغ من كل مايتصل بالمعنى لا يبقى منه سوى القليل . فهو يشمل انظمة الوزن والقافية والمقاطع ، انساق الجناس اللفظي ؛ بناء الجملة ؛ الآثار الأيقاعية ؛ وربما الارتباطات التي تعلق بكلمات مثل (لن تعود) و (مهجور) في معزل عن السياق . ومن الطبيعي ان نتساءل إن كان

سوينبرن قليل الاهتمام الى هذا الحد بالمعنى في شعره بالذات. من المسلّم به ان طريقته غالباً ما تخفي اهتماماً شديداً بالمعنى ، ولكن هذا ، كما نجد في دعوات الاعلان والسياسة ، يتطابق مع الرغبة في توصيل الأفكار ، في وليم بليك ، نجد لموقفه، في الواقع ، وصفاً مستغرباً في الهامش : (من المفروض ، في البداية، ان يكون لدى الفنان شيء يقوله او يفعله مما يستحق القول او الفعل في شكل فني) . وبهذه الطريقة يعيد سوينبرن ادخال المعنى من الباب الخلفي . ويبدو من المشروع ان نسأل عن المعيار المستخدم لتحديد الاستحقاق ، وعن هذا التحديد ، ان كان لا ينال من دعواه برمّتها . لقد بقي سوينبرن على موقفه الشكلي في مقالات متأخرة ، وليس بمستغرب ان نجدمعلّقاً على مجموعته مقالات ودراسات (١٨٧٥) يقترح انه ، بالاستناد الى هذه المبادىء ، كان بوسع ملتن ان يتخذ عصا مكنسة موضوعاً له ويكتب قصيدة تضارع في العظمة الفردوس المفقود .

* * *

بينما كان سوينبرن ينشر قصائد واغان ، والكتابات النثرية المتصلة او المتأثرة بالهجوم العنيف على ذلك الكتاب ، كان والتر پيْتر ينشر مقالات تفسّر الجمالية

التأملية . كانت هذه عن كولردج ، عن يوهان يواكيم ڤنكلمان] ، عاشق الفن الاغريقي ومن الكتاب الالمان في القرن الثامن عشر ، وعن شعر وليم موريس . وقد ظهرت المقالات في **مجلة ويستمنستر** المتطرفة ، عام ١٨٦٦ ، ١٨٦٧ ، ١٨٦٨على التوالي . كانت المقالة عن موريس ، التي اعيد نشرها بعنوان (الشعر الجمالي) ، تتضمن مقطعاً اصبح فيما بعد الخاتمة في كتابه **الانبعاث** ، وهكذا ظهر الوجهان من النظرية (الجمالية) ، بشكل لا تخطئه العين ، وفي وقت واحد ، رغم ان پَيْتر لم يثر استجابة على نطاق واسع حتى ظهور **الانبعاث** عام ١٨٧٣ .

ويهمنا في هذا المجال افكار پَيْتر عن المادة والشكل في الفن . ففي اهم مناقشاته حول هذه المسألة ، يتخذ پَيْتر ثاني الموقفين المشار اليهما في الفصل الاول : اي اننا في تجربة الاعمال الفنية فعليا ، لا يمكن الفصل بوضوح بين (الشكل) و (المادة) ، وكلما كان من الصعب رؤ يتهما على انفراد كان العمل الفني افضل ، هذا ما يدعو اليه في مقالة عن مدرسة جيورجيوني حيث يقدّم مقولته الشهيرة بان (الفن جميعاً يصبو الى حالة الموسيقى)ـ لاننا في الموسيقى ، كما يعتقد پَيْتر ، لا نستطيع تمييز المادة عن الشكل . ونحن بالتأكيد لا نستطيع فعل ذلك كما نفعل في الأدب او في الفنون التخطيطية التصويرية . ويتبع ذلك

بالنسبة الى بَيْتر ، كما بالنسبة الى پو ، ان معيار الامتياز في الشعر هو الغنائي الذي (تماماً لاننا فيه نكون على أقل قدرة لفصل المادة عن الشكل دون الانتقاص بشيء من تلك المادة نفسها ، يكون ، في الأقل فنيّاً ، اعلى واكثر الانماط الشعرية اكتمالا) . . (عبارة (في الاقل فنياً) وصف طريف رغم اقتضابه) . ثم يستمر في القول (ان كمال الشعر الغنائي)يعتمد في الغالب على(شيء من الطمس او التعمية للمادة حسب) . وكلمة (حسب) قد تذكّرنا بشكلية سوينبرن ، ولكن موقف سوينبرن ، كمانذكر ، يتضمن الفرض بان من الممكن **فعلا** الفصل بوضوح بين العناصر الشكلية في الشعر وبين ما فيه من مادة . يرى بَيْتر ان طمس الموضوع يتسبب في عدم امكان الفصل بوضوح بين معنى القصيدة وبين جسمها ، فهو (يصلنا بطرق لا يستطيع الفهم ان يتبينّها بوضوح) ، ويعطينا مثالا على ذلك (بعضا من مؤلفات وليم بليك الفائقة الخيال) اضافة الى اغنية (ابعديها ، ابعدي تلك الشفاه) من مسرحية شكسبير **صاع بصاع** ، واذا تبعنااشارة بَيْتر ، قد ناخذمثالا على ما يعنيه احدى القصائد الغنائية عند بليك ، بعنوان **الوردة العليلة** من مجموعة **اغاني الخبرة** :

يا وردة ، انت عليلة !
الدبيب غير المنظور
الذي يهوّم في الليل

في العاصفة العاوية
قد اكتشف مقامك
القرمزيَّ الفرح ،
فعاد حبه المعتم الخفي
يتلف منك الحياة

يتأتّى (الغموض) في مادة الموضوع هنا ـ ان كانت كلمة (غموض) مناسبة ـ من عدم امكان تجريدها ، دون كبير أذى ، عن الرمز الذي تعبر من خلاله . بوسع المرء ان ينثر القصيدة ـ مفسراً كيف ان الفساد يطغى على الحب الجسدي ـ ولكنه لن يطمئن انه استنفد طاقاتها الموحية . يكثّف بليك مجالا كاملاً من المعنى في رمز وضّاح . ويشير پيْتر الى أثر تكثيف مشابه عندما يقول عن (ابعديها ، ابعدي تلك الشفاه) ان فيها (الطاقة المضيئة برمّتها في المسرحية تبدو كانها تنقلب للحظة الى لحن فعلي من الموسيقى) . وثمة مثال آخر قد يكون ذا فائدة ـ وهو من غنائية قروسطية متأخرة ، منشورة في كتاب اكسفورد **في الشعر الانگليزي** تحت عنوان صباح العُرس :

جاءت الصبايا
عندما كنت في خِدر أمّي ،
وكان لي كل ما أريد .

السور يحمل الجرس بعيداً
السوسن ، الورد ، الورد الذي أهجر .

الفضة بيضاء ، واحمر هو الذهب ،
والثياب يضعونها مطوية .

السور يحمل الهدوء بعيداً ،
السوسن ، الورد ، الورد الذي اهجر .

ومن خلال النافذة الزجاج تشرق الشمس .
كيف لي ان احب ، وانا بعد فتيّة ؟

السور يحمل الهدوء بعيداً ؛
السوسن ، الورد ، الورد الذي أهجر .

تعبّر هذه القصيدة عن مشاعرصبيّة في صبيحة عرسها ، ولكن الشعور يكاد يكون مغموراً تماماً في الأثـر الحسّي للقصيدة ، ويصلنا على الأكثر من خلال ذلك الأثر ، وفي بيت واحد فقط يصير المعنى في غاية الوضوح .

ولئن وافقنا ان هذا هو النوع المثالي من الشعر أم لم نوافق ، بوسعنا في الأقل إدراك ما يرمي اليه پيْتر . فنظرته نشابه نظرة الرمزيين الفرنسيين كما يعبِّر عنها فيرلين في الفن الشعري :

الموسيقى قبل كل شيء ،

من أجل ذلك فضِّل اللامتساوق
الأكثر غموضا وذوبانا في الهواء ،
دون شيء فيه يثقله أو يبقيه .

ويجب كذلك الا تذهب أبداً
لاختيار كلماتك دون بعض شطط :
لا شيء أعزُّ من الأغنية السمراء
حيث يمتزج اللامحدود بالمحدود .

الشعر الذي يراه ڤيرلين (غامض) لمحض كون مدى ايحائه غير واضح التحديد . في **الوردة العليلة** ، يمكن للصورة والرمز أن يقدَّما بمفردهما في وضوح : (حيث يمتزج اللامحدود بالمحدود) . ومثل ڤيرلين ، لا ينظر بَيْتر الى (الشكل) كشيء خارج عن المادة تماماً ومفروض عليها . بل إن حالة ذهنية توصَّل مباشرة بالصورة والرمز - كما في الموسيقى بنسق الصوت - وليس بصورة غير مباشرة ، عن طريق الوصف المحدد المفصل ، مثلا ، لوضع بشري بعينه .

* * *

التطور الأخير ، في الانگليزية ، في آراء القرن التاسع عشر حول (الشعر الخالص) ربما نجده عند الروائي الايرلندي جورج مور (١٨٥٢-١٩٣٣) الذي نشر في أخريات أيامه مجموعة شعرية مع مقدمة بعنوان شعر خالص

(١٩٢٤) ـ بقصد تفسير وتصوير فكرته عما هو شعري بشكل مشروع أو ما هو غير ذلك . وبأسلوب متشكّك يعيد پِيْتر الى الذهن (وقد طالما أعجب به مور) يقول أن (عالم الأشياء) وحده هو الدائم . الأفكار دوما تغيِّر وتفقد قوّتها ؛ ولكن الأشياء تبقى . هذان البيتان من شعر كوپر :

قطِّعت شجرات الحَور ؛ فوداعا للظلال ،
للصوت الهامس في الأيك البرود

يحتفظان بما فيهما من جِدة

لأن في العالم أشجار حَور على الدوام ولأن الناس سيتمتعون دوما بالصوت الهامس في طريق يكتنفه الشجر ؛ ولكن كل ما هو جوهري عند كوپر ، أفكاره ، تأملاته ، آراؤه ، قد ذهبت جميعا الى غير رجعة . والمثال الذي ذكرت لا يؤذي ، بل انه يدعم الرأي القائل ان الزمن لا يضعِف ، ولا العادة توهن الشعر الذي لم يسقِمه رذاذ شاحب من الفكر .

الشعر الحديث ، يقول مور ، يفتقر الى (براءة الرؤيا) ، وهي صفة طالما استُهجنت بوصفها تعني (الفن من أجل الفن) . ولكن ما الذي يقصده الناس بهذه العبارة ؟

لقد كثر الحديث في الثلاثين أو الأربعين السنة الأخيرة ، والقليل من راح يسائل نفسه إن كان للفن

ان يُصنع لسبب غير السبب الجمالي ، وذلك القليل ممن تجرّد للتفكير فعلا يبدو انهم لم يكتشفوا ان الفن من أجل الفن يعني الفن الخالص ، بمعنى رؤ يا تكاد تنفصل عن شخصية الشاعر .

يوجد شعر في الأشياء أكثر مما في الأفكار : على الشاعر أن يُسكت طنين الأفكار في رأسه ويكون محض مستجيب لعالم الأشياء . فهو يثني على غنائية كَوتييه **الزنبقة** ، التي يُظهر الشاعر فيها جمال الزنبق في اللون والشكل ـ وفي هذا المجال يذكّرنا مور بالپارناسيين الفرنسيين أكثر من الرمزيين ـ كما ينتقص من غنائية وردزورث **على جسر ويستمنستر** ، لأنها مشوبة بتصميم وردزورث على ان يرى روحاً في المدينة ، كما في الطبيعة . والقصيدة فيها (منطوى اخلاقي مخفيّ بعناية) .

تتكون بقية مقدمة مور من محاورة ، عليها مسحة من أسلوب وايلد ، بينه وبين الشاعرين جون فريمان و والتر ده لامير . يناقش الثلاثة المحتوى في مشروع إضمامة من (الشعر الموضوعي) ـ شعر يعرض عالم الأشياء دون تدخل من أفكار الشاعر أو حتى من مشاعر شخصية ملموسة . ولو بحثنا في مجموعة مور عن توضيح لهذا المفهوم لما وجدنا أثراً لشعر بليك في **أغاني الخبرة** ـ التي منها **الوردة العليلة** ـ رغم أن هناك أمثلة كافية من **أغاني البراءة** . نجد

عـدة قصـائـد من كـولـردج و شيلي ، ولا شيء من وردزورث ، وقصيـدة واحـدة من كيتس ، بـوصفـه ، عموما ، مفرط (الذاتية) . وهكذا يخرج مور في الرأي عن كيتس الذي نجده عند پيْتر و وايلد . يشير هذا الخـــروج ، كمـا أرى ، الى تفسيـــرين مختلفين ، بـــل متعارضين ، حول (الفن من أجل الفن) ، مما قد يطلق عليهما التفسير الرومانسي والتفسير الپارناسي . يؤكد الأول على التعبير عن الذات ، وحق الفنان أن يعبّر عما يجد فيه رغبة للتعبير عنه ، وعن مسؤوليته لتحديد نفسه بذلك . بينما يؤكد التفسير الثاني على العمل الفني ذاته ، بوصفه وجودا مستقلا ، حتى عن خالقه ؛ فغاية الفنان الحق لا أن يعبّر عن نفسه بل أن يصنع شيئاً جميلا . وهكذا يسعنا أن نعجب بقطعة من الشعر الخالص كما نعجب بزهرية صينية نادرة ، بسبب صفة من الجمال (موضوعية) ، دون أية فكرة عن الانسان الذي صنعها . وهكذا يفهم مور الشعر الخالص (كشيء يخلقه الشاعر خارج حدود شخصيته) . وفكرة النظر الى القصيدة بمعزل عن الشاعر ـ بغض النظر عن دعوى مور ـ قد كسبت انتشاراً ملحوظاً في هذا القـرن ، في الكتابات النثرية عند ت.س. اليوت وبين (النقاد الجدد) في أميركا .

* * *

وصلت فكرة الشعر الخالص عند مور حدّاً لم يكن في تصوّر پيْتر . ففي نقده ، نجد پيْتر شديد الوعي بوجود الانسان وراء العمل ، وبالرؤيا الشخصية المجسّدة فيه . (ومن ذلك قوله إن بوتيچلّي كان يرسم موضوعات دينية (بتيّار خفي من العاطفة الأصلية) ـ الأمر الذي يتوجّب على الناقد عزله وتحديده بالوصف ؛ أو عندما يذكر في مقالته عن وردزورث (الهدوء الديني الفطري) الذي يغذي نظرة وردزورث الى الطبيعة .) في مقالته عن (الاسلوب) (١٨٨٨). يصرّح ، پيْتر متّبعاً فلوبير ، ان الاسلوب هو الانسان[٣] : ومعيار الفن الأدبي الجيّد هو النجاح في إضفاء نمط موضوعي على رؤيا الكاتب الشخصية . وعلى النقيض من [مور] الذي يمجّد شعراً تقدَّم فيه (الأشياء) دون ان يُغشّيها ضباب الذاتية ، يصرّح پيْتر أن هدف الكاتب الخيالي أن يعطينا (لا الواقع ، بل مفهومه المتميّز للواقع) .

> فبقدر ما يكون هدف الكاتب ، عن وعي أو عن غير وعي ، أن يصوّر ، لا العالم ، لا محض الواقع ، بل مفهومه له ، يكون فناناً ، ويكون عمله فنّاً جميلا ، وفنّاً جيّداً (كما أرجو أن أبيّن أخيراً) بنسبة الصدق في تقديم ذلك المفهوم .

وهكذا قد يصبح المؤرخ ، مثلا ، فنّاناً بقدر ما تكون كتابته تجسيداً لا للواقع حسب ، بل لمفهومه عن الواقع ؛

ومعيار (الفن الجيّد) ينطبق على الكتابة الخيالية جميعا ، سواء في النثر أم في الشعـر . والاسلوب ، اذن ، ليس محض مسألة (شكل) ، في أضيق معاني التزويق ، أو شيء مفروض على مادة الموضوع . انه شيء أكثر اقترابا بكثير في اتصاله بالمادة : بغيره لا يسع رؤيـا الفنان الشخصيـة و (مفهومه عن الواقع) أن تجد تجسيداً موضوعيـا . يقول يَيْتر ، وهو يردّد صدى عبارة فلوبير (الكلمة الدقيقة) ، ان (لكل ميزة في الرؤ يا الداخلية) توجد (الكلمة الواحدة المقبولة) . كان يَيْتر يميل الى التأنّق اللفظي ، الى تطوير الاسلوب بمعنى تزويقي صرف ، ولكنه في هذه المقالة يتنكّر لذلك ، ويستهدي بهدي فلوبير الذي كان بحثه (ليس عن الكلمة الناعمة ، أو الأنيقة ، أو الفعّالة . . . بل بكل بساطة وصدق ، عن موافقة الكلمة لمعناها) .

في الأهمية الفنّية التي يضفيها على المعنى ، وعلى رؤ يـا الفنـان ، يقف يَيْتـر على النقيض من شكليـة سوينبرن ؛ وفي توكيدهُ على الذاتية ، (مفهوم الواقع) ، يقف على النقيض من توكيد مور على (عالم الأشياء) ، وعلى الموضوعية . ولكن اختلافاته مع الاثنين تذهب الى أبعد من ذلك ـ الى حد رفض الموقف (الجمالي) كليّاً . في نهاية المقالة ، يقدّم تفريقا بين (الفن الجيّد) و (الفن العظيم) : فالفن العظيم لا ينفّذ شرط الفن الجيّد حسب ـ

وهو ما يجب ان يفعله لكي يكون فنّاً في البدء ؛ ولكنه كذلك يعالج المسائل الانسانية الكبرى . وكما يقول يَيْتر ، لا تعتمد العظمة على الشكل بل على المادة .

عندما يكون أكثر تكريساً لزيادة سعادة الناس ، لإنقاذ المظلومين ، أو لتوسيع تعاطفنا مع بعضنا ، أو لتقديم حقيقة جديدة أو قديمة عن أنفسنا وعن علاقاتنا بالعالم مما قد يعلي من أقدارنا أو يقوّينا في مقامنا في هذه الدنيا ، أو يوصلنا فوراً الى المجد الالهي ، كما هي الحال عند دانته ، فانه يكون كذلك من الفن العظيم .

فثمة أدب ، إذن ، يصح أن يقاس بمعيار خلقي ، أخلاقي ، أو ديني . وما كان بوسع يَيْتر أن يبتعد أكثر عن أي شيء مما كان يفهم من (الفن من أجل الفن) بما في ذلك موقفه السابق نفسه ، كما نجده في خاتمة الانبعاث : فهناك نجد الفن (لا يَعِدُ الا بأعلى الخصائص لسويعاتك وهي تمرّ) . (هنا كلمة (أعلى) لايمكن أن تشير الا الى التركيز ورهافة التأثير ، لأن تشكك يَيْتر المبكّر ينفي أي نظام أوسع من القيم .) لقد سبق أن تحدث ييتر عن (الحدود التي من خلالها يستطيع الفن ، دون تدخّل من أي طموح أخلاقي ، أن يقدّم أخلص وأوثق أعماله) . وبالمقابل ، فان قبوله ، بعد حوالي عشرين سنة ، بفن

(مكرّس . . . لانقاذ المظلومين) ، يكاد يثير الاشمئزار .

باستثناء خاتمة الانبعاث ، تكون اشارات بَيتْر المبكّرة الى الفن من أجل الفن على شيء من الحذر . فهو ليس صريحا أبداً في فصل الفن عن الاخلاق كما هو الحال عند يو ، سوينبرن ، وايلد ، و مور . وهو يلاحظ كذلك في مقالة عن صاع بصاع (١٨٧٤) ان الفن إن كان مدفوعا بقصد أخلاقي واع أو لم يكن ، فهو قد ينطوي كذلك على مغزى أخلاقي . فهو إذ يقودنا للدخول خيالياً في مواقف ، قد يثير تلك (المعرفة الأصفى من خلال الحب) التي تعتمد عليها العدالة الحقّة تجاه الآخرين :

> لايستطيع الشعر دوما أن يعبّر عن الأخلاق ؛ ولكن هٰذا الوجه من الأخلاق هو ما يعبّر عنه بشكل طبيعي أكثر ، لأن هذه العدالة الحقة تعتمد على محض تلك التقديرات الأصفى التي ينمّي الشعر فنيا القدرة على القيام بها ، تلك التثمينات للفعل وأثره مما يتطلبه الشعر فعلاً .

هنا ، حتى في كتابات بَيتْر المبكّرة ، نجد تقديرا ـ نادر الوجود في العصر الفكتوري ـ أن الأدب قد يكون ذا منطوى أخلاقي ، دون ان يكون تلقينيّاً بأي شكل واضح ومباشر ـ أي دون الاعلان عن (مغزى) على طريقة الموعظة

أو الحكاية التحذيرية . وقد أدرك بعض الڤكتوريين الآخرين هذه النقطة : فقد عبّرت عنها جورج اليوت بشكل رائع في رسالة بخصوص اقتراح يطالبها ان تدافع في رواياتها عن الاصلاحات الاجتماعية .

وظيفتي هي وظيفة الجمالي ، لا المعلِّم المذهبي ، إثارة العواطف الأنبل التي تجعل الجنس البشري يرغب في العدل الاجتماعي ، لا وصف اجراءات خاصة ، يكون إزاءها الذهن الفني ، مهما كان مندفعا بالتعاطف الاجتماعي ، ليس أفضل حكَم في الغالب .

يعلّم الروائي أو الشاعر بالمثل لا بالقدوة ؛ ويجب أن يدع القارىء يستنبط أية استنتاجات عملية . ولو كان هذا التفريق بين المغزى الاخلاقي الظاهر والباطن موضع تفهّم أوسع لدى الاخلاقيين والجماليين ، لكان بالامكان تجنّب الكثير من الصراع بين الجماعتين .

٤

ممثلو الجَمَاليّة : پِيَتْر و وايلد

في أواخر ستينات القرن التاسع عشر ، أظهر كل من سوينبرن و پِيَتْر روحاً من التمرّد ضد قيم المتطهّرين ، والى جانب نمط من الحياة يسمح بحرية أكبر للحواس ، وقيمة أعلى للفنون وللجمال في أشكاله الحسّية المتميّزة . وكان پِيَتْر صاحب مزاج ألطف من صاحبه بكثير ؛ وبعد اتهامه بالدعوة الى مبدأ من اللذة لا يتصل بالاخلاق ، بسبب ما ورد في خاتمة **الانبعاث** ، سحب تلك الخاتمة المؤذية من الطبعة الثانية ، ثم أعادها ، بعد أن خفف منها قليلا ، في الطبعات اللاحقة . وفي السنوات المتأخرة ، أصبح أكثر تعاطفا مع المسيحية ، واجداً في الطقس الديني التعبير عن شكل من الحياة يتصف بالنقاء والرفعة معاً ، ويبهج الحواس كذلك . وفي هذه الصفحات سيكون اهتمامنا بالمقالات المبكّرة التي نجد فيها خير تمثيل للحركة العامة للجمالية الإنكليزية .

في مقالته عن كولردج ، قدّم بَيْتر نظرة خاصـة ونسبية عن الحياة : فتقدّم العلم ، والفكر النقدي عموما ، يرعى (الروح النسبية) . المطلقات في علم الاخلاق وفي الدين تنهار . العلم يمثل الانسان ، كجزء من الطبيعة ، والطبيعة ذاتها ، كعملية من التغيّر الدائم . الأفكار ، القيم ، والمعتقدات هي ذاتها من نتاج التغيّر التاريخي ؛ فهي تعكس ظروفا تاريخية ، وبذهاب تلك الظروف ، يجب أن تذهب هي كذلك .

> الروح النسبيّة قد . . . بدأت تحليلا جديدا للعلاقات بين الجسـد والعقـل ، الخيـر والشـر ، الحـريـة والضرورة . الأخلاقيات الصلبة والمجـردة تخضع لفكرة أكثر دقة عن رهافة حياتنا وتعقيدها .

الأخلاق تغدو أكثر ليونة وانسانية : تفسح المجال امام الحاجات والمصاعب الخاصة للأفراد ، مدركة أن الظروف تغيّر الحالات . وهكذا ، في كتابته عن فنكلمان ، يدافع بَيْتر عن علاقات ذلك الكاتب في شذوذه الجنسي . كان بمقدور سوينبرن الالتجاء الى (الروح النسبية) في الدفاع عن الشعور الشاذ في **قصائد واغان** ؛ والطريقة التي يصفها بَيْتر قد استمرت قُدماً كما هو واضح منذ ستينات القرن التاسع عشر : (الاخلاق الجديدة) و (الثورة الجنسية) هي في الأساس من التطورات التي توقّعها بَيْتر . يقول بَيْتر

في إصرار ، بما أن (الروح النسبية) تنحت في إيمـاننا بحقائق تسمو على الخبرة ، فمن الحكمة أن نستفيد من الخبرة أقصاها ، ونهمل التأملات غير المجدية .

من يستبدل اللون والاستدارة في ورقة الورد عوضا عن ذلك . . . الكائن عديم اللون والشكل ، غير الملموس . . . الذي يُعليـه أفلاطـون ؟ فالتصوير الحق للمزاج التأملي نجده . . . لدى واحـد مثل گوته ، كل لحظة من الحياة لديه تحمل مساهمة في معرفة فردية تجريبية ؛ لا يهمل أية لمسة من عالم الشكل واللون والعاطفة .

الاشارة الى گوته تذكّرنا بأن المؤثرات الأجنبية في بواكير پِيْتر لم تكن بالدرجة الأولى فرنسية بل المانية : گوته ، ڤنكلمان ، ليسّنگ ، هيگل ، هاينه .

تكشف أهمية ڤنكلمان عن الحرج الأخلاقي الذي كان على الجمالي في العصر الڤكتوري ان يواجهه .

الحسّية الاغريقية . . . لا تصيب الضمير بالحمّى : فهي لا تعـرف الخجـل ، كـالـطفـل . والـزهــد المسيحي ، من الناحية الأخرى ، باستهجانه أخف لمسة حسيّة ، قد أثار بين وقت وآخر الى درجة شديدة المعارضة والعداء لذاته من الحياة الفنية ، بما

فيها من حسّية لا مفرّ منها . ـ لم أزِد على أن تذوّقت قليلا من العسل بطرف القضيب الذي كان بيدي ، وانظر ! عليّ أن أموت . ـ لقد بدأ من الصعب أحيانا عيش تلك الحياة دون ما يشبه التنكّر للعالم الروحي ؛ وهذا يعطي الاهتمامات الفنية الأصلية نوعاً من التسمم أو السُّكْر ، وهو ما ينجو منه فتكلمان . فهو يجري بأصابع يدٍ لم تؤذها النار على تلك الرخاميات ، دون شعور بالخجل أو الخسران .

هنا يعيد پَيْتر الى الذهن سوينبرن في شجبه المسيحية :

لقد غَلبتَ أيها الجليلي الشاحب ؛ وقد غدا العالم رمادياً من نَفَسِك .

وبشكل أكثر ثباتاً ، ينعى پَيْتر على المسيحية تراثها من القلق ، واستحالة الاستمتاع البسيط بالجمال الحسّي :

باسلوب غير متساوق ، مرح وساذج ، نجد أفلاطون يقلّب الطرف بين نظرة واخرى ، غير عارف بثقل الأهمية التي سوف تحملها (النظرات) يوماً للناس . وعندما يقرأه المرء يشعر كم كان متأخراً كرويسوس[١] في الظن ان من التناقض الظاهر القول

بأن الأزدهار الخارجي ليس سعادة بالضرورة . ولكن على كولردج يقع جميعاً عبء التأمل التّحزين الذي حلّ بالعالم منذ أيامه ، وملأ الجوّ أمامنا ، وصار (الأطفال في باحة السوق) يتحدثون به مع بعضهم .

لقد قَولبت المسيحية عقولنا بشكل غدت معه (الروح الإغريقية) بالنسبة للانسان المعاصر (بطبيعيّتها الآسرة . . . في حد ذاتها الكأس المقدسة التي دونها مسيرة لا تنتهي) . وفي آناء ذلك يكون الفنان الذي تميل روحه أن تكون (أكثر انغماساً في الحس باطِّراد) على خصام مع اخلاقية المتطهِّرين التي تزدري الحواس ، ومع ديانة تضع نصب أنظارها حقائق روحية صرفة .

ومما يتصل عن كثب مع الوثنية المحدثة في بواكير پَيْتر اهتمامه بعصر الانبعاث . وهو لم يكن فرداً في ذلك الاهتمام . فالڤكتوريون الذين كانوا في غاية الشوق لادراك الفنون والجمال الحسي بشكل أكثر حيوية ، كان من السهل عليهم رؤ ية إنسان عصر الانبعاث - في استعادته نار الوثنية الغابرة - كشخص اسطوري بروميثي . سوينبرن ، پَيْتر و أ.ج. سايمندز في كتابه الضخم **عصر الانبعاث في ايطاليا** (١٨٧٥ - ٨٦) يشتركون جميعاً في هذا المنظور المبسّط نوعاً من الحضارة الغربية .

إن اهتمامات پَيْتر التاريخية تميّزة عن غيره من ممثلي

الجمالية المتطرفين . في محاورته (انحلال الكذب) نجد المعبر عن آراء اوسكار وايلد نفسه ينكر صراحة أن يكون (الفن تعبيراً عن مزاج عصره ، وروح زمانه ، والظروف الاخلاقية والاجتماعية التي تحيطه والتي يصدر تحت تاثيرها) . الفن (يرفض عبء الروح البشرية . . . وهو ليس رمزاً لأي عصر) . في الانبعاث يرى پيْتر بتمام الوضوح في الفن والأدب انعكاساً (لتلك الحركة المعقدة ، عديدة الأوجه) ـ كما نجد في تعليقه الشهير على الموناليزا :

جميع افكار العالم وخبرته قد نقشت وشكّلت هناك ، بما لديها من طاقة لتصفّي وتجعل الشكل الخارجي معبّراً ، حيوانية الاغريق ، شبق روما ، صوفية العصر الوسيط ، بطموحها الروحي وحبّها المتخيّل ، عودة العالم الوثني ، آثام آل بورجيا[٢] .

الفن ، شأن أي نتاج آخر من العقل البشري ، يجب ان ينظر اليه (نسبياً وتحت شروط) . فهو يرى ان (الرسم ، والموسيقى ، والشعر ، بما فيها من قوة تعقيد لا تنتهي ، هي الفنون الخاصة للعصور الرومانسية والحديثة) . على الفنون ان تتعامل بالخبرة التي يزوّدها بها العصر : وهذه الخبرة اليوم في غاية التعقيد ، ولا يستطيع التعامل معها الا تلك الفنون التي تضارعها تعقيداً في المعالجة . يختلف پيْتر ، اذن ، عن وايلد ، في (انحلال الكذب) ، وعن

اولئك (النقاد الجدد) في القرن الحالي الذين يرفضون أي اهتمام بالانسان الذي أخرج العمل الفني ، أو بالظروف التاريخية التي أثّرت في الفنان . ولكن نظرة بِيْتر في الظروف التاريخية ، في **الانبعاث** ، وفي مقالته عن كولردج ، تشوبها خلخلة : فهو على وعي بالمؤثرات الفلسفية والاخلاقية والدينية ؛ ولكنه يهمل العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . ونظرته ، عن الماضي والحاضر معاً ، تعكس انشغاله الدائم بتهذيب العقل (بالثقافة الذاتية) .

تتركز صيغة بِيْتر عن (الثقافة الذاتية) على اللحظة الحاضرة :

> عدد معين من النبضات حسب هو ما يعطى لنا من حياة منوّعة حافلة . أنّى لنا أن نرى فيهن جميع ما ترى فيهن الحواس الأصفى ؟ كيف لنا ان ننتقل بأقصى خفّة، من نقطة الى نقطة ، ونكون حاضرين دوماً في البؤرة ، حيث أعظم عدد من القوى الحيوية تترابط في أصفى طاقاتها ؟

الهدف هو الحفاظ على حالة من الوعي المنضبط ذاتياً يكون فيه التميّز والجدّة في الخبرات المعينة في موقع الإدراك الواضح ؛ لأنه (ليس غير القصور في النظر ما يجعل

شخصين أو شيئين أو موقفين يبدو عليهما التشابه) . يجب ان تكون الحياة (منوّعة وحافلة) ؛ ويجب أن نصل بها الى (وعي معجَّل مضاعف) . فكرة يَيْتر عن (الحضور . . . حيث أعظم عدد من القوى الحيوية تترابط) تذكِّرنا بمثال كَوته عن الحياة (برمّتها) - مثال يعطيه يَيْتر في موضع آخر مسحته الخاصة .

كلّ من يطمح الى حياة الثقافة تواجهه منها أشكال شتى . . . ولكن الغريزة الخالصة في الثقافة الذاتية لا تهتم كثيراً أن تجني جميع ما تغلّه أشكال النبوغ المنوّعة تلك ، قدر ما تهتم أن تجد فيها قوّتها الخاصة . مطلب العقل أن يشعر بنفسه حيّاً . . . فهو يجاهد مع تلك الاشكال حتى يظفر منها بسرّها ، ثم يتركها تعود الى مكانها ، في النظرة الفنية السامية للحياة .

وهكذا يكون عمل الفلسفة ان يحركنا ويثيرنا نحو (حياة من الملاحظة المتشوّفة الدائمة) . كل شيء يعود في النهاية نحو الذات ، نحو الذهن الفردي : قيمة الفلسفة ليس بما فيها من حقيقة ، بل في قدرتها أن تثير وتنعش مدركاتنا عن الحياة حولنا .

(النظرة الفنية السامية للحياة) عند يَيْتر ، مثل

(ثقافة) آرنولد ، تدين بالكثير الى گوته الذي ، أكثر من أي كاتب سواه ، كان مصدر الالهام للأفكار الانگليزية الڤكتورية عن الثقافة الذاتية . ينطوي مثال گوته على الإحاطة والمركزية ، الى جانب التجرّد ، ويظهر كلاهما عند آرنولد . ولكن پيْتر يضفي عليها مسحة ذاتية متميّزة . المركزية هي مركزية الذات ، مركزية وجهة نظر جمالية ، ذاتية .

بالرغم من كل تشكّكه ، يظهر پيْتر توقاً غير منتظر منه نحو نوع من الوجود المثالي القلق يرتفع فوق نصيب البشر المعهود . من ناحية مزاجية في الأقل ، كان له جانبه الأفلاطوني . وهكذا نجده يصف مشهداً على إفريز من الپارثنون[٣] ـ (قافلة من الشباب على ظهور الخيل ، بنظراتهم المستوية ، وشفاههم الشامخة الصابرة ، وأعنّتهم المطهّرة ، أجسامهم جميعاً في طواعية آسرة) . في هذا المشهد يجد پيْتر (نقاء حياة لا لون له ولا صنف) هو (أسمى تعبير عن اللاأبالية التي تكمن وراء جميع ما هو نسبي أو جزئي) .

كانت مُثُل الحياة تستحوذ على خيال پيْتر عندما تكون مجسّدة في شكل جميل حسب ـ في الفن ، أو الطقوس أو الاشخاص الجذّابين . كان پيْتر أستاذاً في اكسفورد ، وعندما سأله طالب : (لمَ يجب أن نكون اخلاقيين ؟) يقال

إنه أجاب : (لأن ذلك غاية الجمال) . وقد لا يقع هذا الجواب موقعاً حسناً على أسماع أهل القرن العشرين ، لكن أفلاطون كان سيوافق على ذلك ، ولو جزئياً .

في أواخر سبعينات القرن التاسع عشر ، كانت الجمالية تكسب دعماً ، وبخاصة في النظريات الفنية عند الرسّام الأميركي جيمز ماكنيل ويسلر (١٨٣٤ - ١٩٠٣) . كان ويسلر يزدري الرسم القصصي الذي شاع في أيامه ويؤكد أن ليس الموضوع هو المهم في الرسم - حتى ولو كان الموضوع أمّك بالذات - بل التكوين ، تنظيم الألوان ، والأشكال ، الضوء والظل . واذ كان يرسم بهذه الروحية ويعرض في رواق گروفنر - الذي كان يدعوه گلبرت موقع (زقاق المخضّرات) في الفن - تعرض لهجوم مهين من رسكن ، فقاضاه بتهمة القذف عام ١٨٧٨ . تبيّن قضية ويسلر - رسكن المواجهة بين المذهب الطبيعي - فكرة ان الفن يجب ان يصور بدقة الوجه الظاهر للاشياء - وبين الفكرة القائلة ان العمل الفني يكسب شرعية من وضوحه وتماسكه كتكوين . من خلال رفضه (الواقعية) حمل ويسلر (الفن من أجل الفن) الى نقطة تلقّاها منه وايلد . بالنسبة الى وايلد ، الواقعية مثل الأخلاقية ، عدوّ الفن . كان ويسلر قد سبق وايلد في اعتقاده ان الفن للقلّة : واذ كان يقدّم

(محاضرة الساعة العاشرة) الشهيرة (١٨٨٥) ذهب إلى حد التعبير عن عاطفة ذات حدّين تجاه الجمهور المصاب بالفن :

> محبّ الفن يتمشّى في الخارج . الهاوي أطِلق من عقاله . صوت الجمال يسمع في الأرض ، وكارثة نزلت بنا .

وبما كان ويسلر يعبّر هنا عن ضيق تجاه وايلد الذي كان يقدم محاضرات عامة دون أدنى وجل في تصوير آراء الآخرين ـ بما فيهم ويسلر ـ وكأنها آراؤه . مثل بعض الآخرين ممن يتعاطى الفن ، كان ويسلر يرفض الهاوي بوصفه غير مؤهّل ومتطفّل . ولاعتقاده بأن الفن للقلة ، كان ينعى على وايلد ميله لاستغلال الاهتمامات الفنية من أجل تأثير عام . وفي وقت متأخر صار وايلد يذكر تشاؤم ويسلر في حديثه عن (مبدأ داروين العظيم في البقاء للأكثر ابتذالاً) .

استقر وايلد في لندن عام ١٨٧٩ . ويمكن ان ينظر الى سلوكه عموماً كبحث عن هوية ، قاده أولاً الى الوقفة الجمالية ، ثم ، دون ان يتخلى عن المواقف الجمالية ، الى وقفة نجم المجتمع المتحذلق . (سر هنري ووتن في دوريان گراي ، أو الاشخاص البارزين في محاوراته النقدية) . ولكن وايلد غير واثق أبداً انه وجد الهوية التي

يريد ـ أو إن كان ثمة هوية لتوجد . ومن هنا جاء اهتمامه بالاقنعة وباللاكيان ، الأمر الذي يُخفي :

اختلافنا عن بعضنا في العَرَضيات حسب : في الملبس ، في الطريقة ، في نبرة الصوت ، في الآراء الدينية ، في المظهر الشخصي ، في خصائص العادة وأمثال ذلك . كلما زاد المرء في تحليل الناس،زالت جميع أسباب التحليل .

اصبحت الجمالية شغفاً بالتصنُّع ، في تقديم وايلد . (أول واجب في الحياة أن تكون متصنّعاً جهد الإمكان . وأما الواجب الثاني فلم يكتشفه أحد الى اليوم) . قد نهرب من تفاهة الحياة باتقان ما نتخذ من قناع ، بايجاد دور والوصول به حد الكمال . لقد تحوّلت الجمالية التأملية في نزق الى جمالية متكلّفة ـ الى ما دعاها كاتب من التسعينات ، [رچارد له گالين ، باسم (فن الحياة المسرحي) .

تحدّد صيغة وايلد من الفن من أجل الفن معارضتُه ثلاثة مواقف معاصرة : الواقعية ، الاخلاقية المادية ، وفكرة ان الفن تعبير عن الذات . فهو يخالف الواقعي في اصراره ان الفن ، وهو أبعد ما يكون عن محاكاة الحياة ، يجب ان يحسّن الحياة . وهو يخالف داعية الاخلاق في تأكيده ان (الفن جميعاً غير مفيد أبداً). وان العالم ، في جميع

الأحوال ، لا ينتظر أن يتحسن بالدعاوة الاخلاقية . ويعارض الفكرة القائلة إننا يجب ان نلتمس في الفن المعنى الذي أراده الفنـان ، فيجيب ان (المعنى في أي شيء جميل يوجد ، في الأقل ، في روح الناظر اليه قدر ما كان يوجد في روح من صنعه) . وليس لأي قدر من الشعور أن يفيد الفنان دون مهارة فنية . (جميع الشعر الرديء ينبع من شعـور أصيل) . الفن لا يوجد ليعبّر عن روح العصر أو الحقائق الازلية ، أو حتى عن روح صانعه . (الفن لا يعبر عن شيء سوى ذاته) .

يقدّم وايلد آراءه عن الفن بالدرجة الأولى في مقالاته المنشورة في هيئة كتاب بعنوان مقاصد (١٨٩١) : « انحلال الكـذب » ، « قلم ، ريشـة وسمّ » ، « النـاقـد فنّـاناً » و « حقيقة الأقنعة » . الأول والثالث من هذه المقالات على هيئة محاورة مما يعطي مجالاً أوسع للنزق : المشارك الرئيس شخص ، قناع جادّ ـ هازل يرفعه وايلد الى وجهه أو يدعه يسقط اذا شاء . يسير النقاش بمبالغة ، بنقيضة ، بمجادلات محسوبة الإثارة . ويتفق أن أغلب القرّاء ربما يسعدهم ما يجدون من تسلية . ولكن يقال عن الكوميدي إنه غالباً إنسان حزين ؛ وانشغال وايلد بتفاهة الحياة يُمثّل اكثر من وقفة كوميدية . ورعب وايلد من التفاهة قادة بشدّة لتوكيد ذلك الجانب من الفن الذي يفضي الى المثالية . في (الناقد

فناناً) ، نجد أرنست - وهو (الاضحوكة) في المحاورة وليس من شخصيات وايلد - يقول بأننا عن قريب سنضجر من العالم اذا لم يقم الفن (بتنقيته لنا ، ويضفي عليه كمالاً آنياً) . في (انحلال الكذب) تقرأ عن إميل زولا ، ممثل الواقعية العظيم ، أنه ، جمالياً ، مجرم في وصف الحياة كما هي بالضبط . بشيء من الحق، يقول وايلد ان التبجيل المعاصر للحقائق ما لم يوقف عند حدّه ، فان (الفن سيغدو عقيماً ، والجمال سيغيب عن الأرض) . ولكن استهانته (بالحياة) يمكن أن تذهب أبعد من حدود هذه المناقشات :

> ولكن المرء عندما ينظر وراءه الى الحياة التي كانت في غاية الحيوية بتركيزها العاطفي ، مليئة بلحظات لاهبة من الحبور أو الفرح ، يبدو ذلك كله حلماً ووهماً . ما الاشياء غير الحقيقية ، سوى الاشواق التي أحرقت المرء يوماً كالنار ؟ ما الأشياء غير المعقولة سوى الأشياء التي آمن بها المرء باخلاص ؟ ما الأشياء غير المحتملة ؟ الأشياء التي فعلها المرء ذاته . كلّا يا أرنست ؛ الحياة تخدعنا بالظلال ، مثل اللاعب بالدمى .

هذا اقتراب من صوت الشعور الحق قدر ما يصل اليه (الناقد فنّاناً) : العالم وهم . من هذا الوهم التافه نعود الى عالم الأدب الأكثر حيوية وموضعاً للثقة :

ألم ليوباردي وهو يصرخ بوجه الحياة يغدو ألمنا .
ثيوقريطس ينفخ بمزماره ، فنضحك بشفاه حوريّة
وراعٍ . بفروة الذئب مثل پيير ڤيدال نهرب أمام
كلاب الصيد ، وفي درع لانسلوت نغتدي عن
مخدع المليكة .

الى آخر ذلك . مثل هذا التعليق الذي يستثير الذكرى لا يعرف نهاية منطقية . تؤدي مناقشة وايلد الى نقيضة : الحياة تقلّد الفن ، وليس على العكس . الصبايا يحاكين أسلوب الجمال في رسوم روزيتّي و برن - جونز . (القرن التاسع عشر ، كما نعرفه ، هو من اختراع بلزاك بالدرجة الأولى) .

يستهين وايلد ليس بالحياة بل بالطبيعة كذلك . يشبه الغروب واحدة من لوحات (ترنر من الدرجة الثانية تماماً ، ترنر من فترة رديئة ، بجميع أسوأ أخطاء الرسّام مبالغ فيها ومؤكدة بإفراط) . تعرض الطبيعة (حالة غير كاملة بالمرّة . لدى الطبيعة مقاصد حسنة ، بالطبع ، ولكن ، كما قال أرسطو مرة ، لا تستطيع الطبيعة تنفيذها .) خلف واجهة التهكّم ، يهاجم وايلد مذهب التمثيل في الفن . ففي أيام الجامعة كان من مريدي [رسكن] لفترة ؛ ولكنه هنا يقف ضد رسكن والى جانب ويسلر .

تستند قضية وايلد ضد الآراء الأخلاقية الى القول

المألوف إن (الفن يجد كماله الخاص في الداخل ، وليس في الخارج ، من ذاته) . لذلك يكون تحويله نحو أهداف نفعية وخلقية إفساداً له . (الأشياء الجميلة الوحيدة هي الأشياء التي لا تخصنا) ـ التي ليس لها هدف عملي : (الفن جميعا غير مفيد أبداً) . وهو يتباهى كذلك بقول لا يتصل بالأخلاق ـ كما في (قلم ، ريشة وسمّ) ، وهو مقال عن الكاتب ، الرسّام ، المسمِّم ، المزوِّر ، توماس كريفيثزوينرايت الذي عاش في أوائل القرن التاسع عشر ، يشير فيه وايلد الى نقطة معقولة فيقول (حقيقة كون الانسان قد دخل السجن يجب ألا تؤخذ ضد كتابته) . موقفه الذي لا يتصل بالأخلاق يتخذ كذلك شكل تشكّك حول فعّالية الفعل البشري ، حقيقة الارادة الحرة والقيمة العملية للأهداف النبيلة . (من الحير لاطمئنانه أن يذهب القدّيس الى شهادته . لقد تجنّب منظر الرعب عما جنت يداه .)

عند وايلد ، الفن ليس تعبيراً عن الذات ، ليس محض دفق للمشاعر (كل عمل خيال جميل عامد يعي ذاته .) رغم أن الفن قد يلهمنا ، الا أنه بذاته لا ينبع عن إلهام . في هذه ، يمثل الجانب (الپارناسي) من الجمالية ، ويعيد پو الى الأذهان بشدة ، مؤكداً الشكل دون الشعور .

لأن الفنان الحق هو ذلك الذي يبدأ ، ليس من

الشعور الى الشكل ، بل من الشكل الى الفكرة والشوق . فهو لا يدرك فكرة أول الأمر ، ثم يقول لنفسه ، (سوف أضع فكرتي في وزن معقّد من أربعة عشر بيتاً ،) ولكنه إذ يدرك الجمال في نظام الغنائية ، يدرك بعض أنماط الموسيقى وأفانين القافية ، يوحي الشكل وحده بما يجب أن يملأه ويجعله كاملاًعقلياً وعاطفياً .

هذه ، بالطبع ، هي نفس العملية التي يصفها پو في حديثه عن نظم قصيدة الغراب . يظهر كل من وايلد و پَيْتر نوعا من ردّة الفعل ، إن لم يكن ضد الرومانسية ، فهي حتما ضد الاعتماد المفرط على (الالهام) أو على قوة الشعور. وهكذا نجد پَيْتر ،وهو المدين الى كولردج ، يعبِّر عن شكوك مخافة أن توحي نظرة كولردج (العضوية) في الأدب الى القول أن العملية الخلاقة عمياء ولا إرادية . (وكان كولردج دوماً يعترف بعنصر الإرادة الواعية في نظم الشعر .) يختلف وصف پَيْتر للخلق الفني عن وصف وايلد : (بتحليل متبصّر يبلغ الفنان وضوح الفكرة ؛ ثم ؛ بمراحل عديدة من التحسين ، يبلغ وضوح التعبير .) ولكن رغم أن پَيْتر يعطي أهمية (للفكرة) ، الا أنه يصرّ مثل وايلد على الصنعة الواعية .

يشير هذا الإصرار أن للجمالية مظهرها الپارناسي ، في انگلترا كما في فرنسا . ففي رفعهمـا من شأن الأسلوب والصنعة الواعية ، يقف پَيْتر و وايلد بوجه أية ثقة بسيطة في (الالهام) أو التعبير التلقائي : عند وايلد ، كما عند مور مؤخراً ، ليست وظيفة الشاعر أن يُسرّي عن روحه ، بل أن يصنع شيئاً جميلا . وفي فرنسا كان الوضـع أكثر تحديدا : گوتييه ، ومن بعده الپارناسيون ، تعمدوا الرفع من شأن وضوح الوصف وتحديد الشكل ضد إسراف التعبير عند ده موسيّه وجيله . في الجمالية الانگليزية ، ثمة نوع من مشاعر النقيضين : فبينما تكون نظرية پَيْتر في الفن تعبيرية بشكل واضح ، يرى وايلد ، على إثر بو ، أن (الشكـل) في غايـة الأهمية : فمـا يحرّك الفنـان حسّه بالشكل ، لا فـكرة عن شيء يريد توصيلها . وهكذا نجد وايلد يتخذ موقفا (جمالياً) أكثر وضوحاً وأكثر تطرفاً من پَيْتر ؛ وتفريق پَيْتر بين (الفن الجيد) و (الفن العظيم) لا يجد له مكاناً في موقف وايلد .

في موضوع النقد ، يتبع وايلد الخط القائل (إن أفضل نقد يعالج الفن لا كتعبير بل كانطباع صرف) ـ بمعنى أنه يهتم بالانطباع الذي يتركه على الناقد ، لا بتفسير ذهن الفنان . ومن هنا يذهب الى القول أن النقد لا ينشغل بقول أي شيء عن العمل الفني بحد ذاته : بل يأخذ العمل كنقطة بداية نحو خلق ثانٍ . ومن هنا فالمشكلة التي يثيرها النقد

(الانطباعي) أو التقديري - كيف نضمن أن انطباعات الناقد أكثر من محض ذاتية - تغدو غير واردة : فالنقد نوع من الفن ، وبهذا المعنى ، فهو (لا يعبّر عن أي شيء سوى ذاته) . فعندما يقول لنا پَيْتر أن الموناليزا (أقدم من الصخور التي تجلس بينها) ، لا يخبرنا بشيء عن صورة ليوناردو ؛ ولكن ذلك غير مهم - فقد كتب قصيدة نثر رائعة . النقد محض فن على أبعد منال من الحياة : فن يأخذ مادته من فن .

تكشف نظرة وايلد عن علاقة الحياة بالفن عن تشاؤمه . الحقيقة والجوهر خارج متناولنا : وكل ما نستطيع بلوغه هو الأثر ، والفن ذاته مسألة أثر . الآثار في الأقل يمكن أن تُحس ، وإن حدث ذلك ، فهي لا تقبل الجدل ؛ لكن التجريدين العظيمين - الحقيقة والأخلاق - يراوغان ويحتملان النقاش . وهكذا تكون القيم الفنية (حقيقية) أكثر من القيم التي فضّلها الفكتوريون التقليديون . وجهة نظر وايلد - إن كان ما سبق يعرضها بشكل منصف - تحمل أشباهاً واضحة مع وجهة نظر پَيْتر . ولكن ، بينما يشعر پَيْتر بعظمة الخبرة ، الى جانب (اقتضابها المريع) ، نجد وايلد دائماً يرجع البصر نحو تفاهتها . الفن ، كما يدعي ، يقدّم ملاذاً عن التفاهة . ولكننا قد نتساءل الى أي مدى يستطيع حتى الفن أن يحتفظ بمتعته عندما يُرى العالم الأوسع فارغاً وخلواً من المعنى .

SS

خاتمة

ترتبط الجمالية في الغالب بتسعينات القرن التاسع عشر، فترة أوبريه بيردزلي و **الكتاب الأصفر**. كان اتجاه الجمالية في التسعينات نحو التكلّف المتزايد ـ نحو الشغف بالغُندرة، والتصنّع العامد في الحياة والفن. لقد بقيت ماثلة المؤثرات الأولى من الجمالية وما قبل ـ الرافائيلية، كما في الكتاب الأصفر ذاته، وهي فصلية مجلدة بدأت بالظهور عام ١٨٩٤، تعكس في شكلها اهتمامات عصر الانبعاث في فنيّة صناعة الكتاب، كما أظهرتها بشكل ملحوظ مطبعة كيلمسكوت، التي أسسها وليم موريس عام ١٨٩١. كانت الفصلية تستهوي الذوق الباحث عن الجديد وغير المألوف، رغم أنها كانت تنشر بعض الكتابات المحافظة. وقد كسبت سمعة شائعة من الانحراف (الانحلالي) لم يعمل على إزالتها انتاج محررها الفني بيردزلي. ولكن بيردزلي أخرج منها في الهياج الذي أعقب محاكمة وايلد عام ١٨٩٥.

SS

ازدهرت الجماليـة العملية في كثيـر من شعر تلك الفتـرة ـ كما قـال پَيْتر (وسط انجـاز عجيب في الشكل الشعري ، وبعض النقص في المادة الشعرية) . ازدهرت الغندرة الجمالية في نثر ماكس بيربوم ـ كما في مقالته في **الكتاب الأصفر** مثلاً (دفاعاً عن مواد التجميل) . ومن بين الكتّاب الأقل شهرة قد يذكر رچارد له گالين ، في مقالات مثل (ازدهار الأصفر) ـ حول شيوع الذوق لذلك اللون ـ ومثل (فن الحياة الدرامي) . ولكن الجمالية كانت تفقد تركيزها الأول . كان بيربوم يتذكر الثمانينات بهزء رفيق : (كان الجمال موجوداً قبل ١٨٨٠ بكثير . وكان أوسكار وايلد أول من قدّمه على المسرح .) تحدّيـاً للجدّيـة التقليدية ، قدّم وايلد و ويسلر نبرة من النزق ؛ وفي المقالات المذكورة ، كان بيربوم و له گالين يكتبـان بالدرجة الأولى لإحداث تأثير مستطرف . لم يكن باستطاعة أحد تفسير كتابتهما ، كما فعل پَيْتر ، على أنها تقدم جواباً جاداً عن السؤال الڤكتوري المألوف : (كيف نعيش ؟) ومع اقتراب القرن الحالي ، أصبح المناخ الاجتماعي والفكري أقل ترحيباً بالجمالية . كانت التسعينات تتشوّف نحو الجِدّة ـ كانت هذه سنوات (المرأة الجديدة) و (مبدأ اللذة الجديد) و (الجديد) عموماً ـ ولم تعد الأفكار الجمالية جديدة . كذلك عـادت الاهتمامـات الاجتماعيـة والسياسيـة تفرض وجودها على الخيال المتعلّم . كان پَيْتر لوقت طويل رسول

الاشتراكية ، وحتى وايلد غازلها زمناً . وجاء كتّاب مثل شو ، ويلز ، و چسترتن ليظهروا ، كلّ وطريقته ، أملاً اشتراكياً جديداً يوازيه نفور من الجمالية .

ولكن تطور الأفكار (الجمالية) في انكلترا لم يكن قد وصل الى نقطة لا رجعة منها . فقد تخلّفت نظرة تشابه جمالية القرن التاسع عشر في حلقة بلومزبري في بواكير القرن العشرين ؛ وكان أحد زعمائها ، الناقد الفني روجر فراي (١٨٦٦ - ١٩٣٤) قد بدأ نشاطه في التسعينات . فراي ، وقد نشأ في أسرة شهيرة من الكويكرز[1] ، لم يكن محض هاوٍ مهذّب ، ولكنه كان يحس باهتمام جاد بالسؤال : أين يجب أن يكون موقع الفن في نظام حياتنا ؟ وسوف أختتم باقتطاف فقرة من (مقالة في الجماليات) حيث يناقش الموضوع (الجمالي) المألوف عن الفن والحياة ، ويصل به الى حد كبير يصبح فيه اصطلاح (الجمالية) غير وافٍ :

قد يسع الفنان إذا شاء أن يتخذ موقفاً صوفياً ، ويصرح أن الامتلاء والاكتمال في الحياة الخيالية التي يعيش قد تتصل بوجود أكثر حقيقة وأكثر أهمية من أي وجود نعرفه في الحياة الفانية . وفي قوله هذا ، قد يجد كلامه صدى متفهماً في الكثير من العقول ، لأن معظم الناس ، كما أظن ، سوف يقولون إن اللذائذ الصادرة عن الفن ذات طبيعة

SS

تختلف تماماً ، وهي جوهرية أكثر من محض اللذائذ الحسية ، وأنهم كانوا يمارسون فعلا بعض القدرات التي يُظن أنها تعود الى ناحية فينا هي ليست آنية ولا مادية خالصة .

ثم يستطرد فراي فيقول ، إن الجنس البشري إذ يدرك أن حياة الخيال هي (التعبير الأكثر اكتمالاً عن طبيعته بالذات) تعود حياة الواقع كي تُسوَّغ باقترابها من حياة الخيال - وليس العكس .

إذا كان فراي يعيد وايلد الى الأذهان ، فهو يعيد بليك كذلك . قيمة الفن أنه تأكيد للروح : ففيه نكتشف قدرتنا على حياة هي اكثر من محض (آنية ومادية) . أو ، كما قد يضعها بليك بعبارته الأكثر رؤوية ، نحن ندخل عالم الخيال الأزلي . وبتطبيق ذلك على الأدب - وكان فراي نفسه يهتم بالرسم بالدرجة الأولى - لا تعود نظرته ، قدر ما أستطيع القول ، تستثني المعايير الفوق - جمالية مثل (العمق) و (الجديّة) . والنقطة الجوهرية عند فراي مستقلة كذلك عن الاصطلاح الخاص الذي يستعمل : نقطة أن الأدب والفنون قيّمة في تمثيلها وتعبيرها عن طاقاتنا (الروحية) الفوق - مادية ، لا بسبب من أية تأثيرات في السلوك - خارجية أو ربما غير متبيِّنة . وأخيراً ، أرى أن هنا عنصراً مهماً من الحقيقة في الأفكار عن الفن من أجل الفن .

هوامش المترجم

[١]

(١) لم أجد في وسعي هنا ترجمة الابيات شعرا ، مع المحافظة على ما فيها من بديع وبيان هما أساس (الصورة) و (الموسيقى) .

[٢]

(١) حق البكورية : في بعض الشرائع القديمة يكون للمولود البكر ، ذكراً أم انثى ، حقوق واسعة في الميراث . . الخ ، قد تحجب عن اخوته الأصغر أي حق . في سفر التكوين ٢٢ ، ٣١ أول ذكر لذلك . في العصر الحديث نجد هذا الحق في القانون البريطاني بخاصة ، ما لم تنص وصية المتوفى على خلاف ذلك .

(٢) فرميليان : بطل مأساة هازلة من تأليف آيتون الاسكتلندي القانوني الأديب (١٨١٣ ـ ٦٥) . فرميليان طالب جامعي ينشغل بتأليف مأساة عن موضوع قابيل . ومن أجل أن يدرك (التشنجات العقلية عند قابيل المعذب) يسلك طريق الاجرام وينتهي الى نتائج تافهة .

(٣) السيرنات : مخلوقات أسطورية لهن القدرة على اغواء بني البشر بعذوبة غنائهن وأشهر ذكر لهن في الأوديسا ، ١٢ .

(٤) ما قبل ـ الرافائيلية : في الصفحات التالية تفسير واف لذلك .

(٥) ورق موريس : نوع من ورق الجدران من تصميم وليم موريس ، الذي كان استاذاً في كلية اكستر بجامعة اوكسفورد ، وما تزال غرفته في تلك

الكلية تحمل اسم (غرفة موريس) ويغطي جدرانها ورق من تصميمه ، وفيها (كرسي موريس) من تصميمه كذلك .

[٣]

(١) أحرف العلة الخمسة ، في الفرنسية ، والانگليزية ، وأغلب اللغات الأوروبية .

(٢) في الأصل كلمة nevermore تتكون من كلمتين ، لذا جعلتها (عبارة : لن تعود) وأحسب انها تحمل اكثر صفات الكلمة الاصلية التي يتحدث عنها الشاعر .

(٣) العبارة في الأصل للكاتب الفرنسي بوفون (١٧٠٧ ـ ٨٨) . وقد شاع خطأ ترجمتها « الأسلوب هو الرجل » لأن كلمة homme الفرنسية تعني « الانسان » قبل ان تعني « الرجل » . واذا قلنا « الاسلوب هو الرجل » أخرجنا « المرأة » الكاتبة من ملكوت الكتابة . . . وهذا ظلم !

[٤]

(١) كرويسوس : ملك ليديا بعد عام ٥٦٠ ق.م. يعده الاغريق رمز الثروة .

(٢) آل بورجيا : من الأسر النبيلة الاسبانية الايطالية في القرن السادس عشر ، برز منها عدد من البابوات والأمراء الذين اشتهروا بالجرائم في سبيل السياسة والمكايد الشخصية .

(٣) البارثنون : معبد الالهة اثينا على الاكروبولس في مدينة اثينا ، مثال الروعة في العمارة الاغريقية والنحت في القرن الرابع ق.م.

خاتمة

(١) كويكرز : فرقة مسيحية ، انشأها في القرن السابع عشر في انكلترا جورج فوكس . تعتقد الجماعة ان الانسان لا يعوزه وسيط روحي ، ولكنه يبلغ الفهم والهدى عن طريق (النور الداخلي) الذي يمنحه الكتاب المقدس .

ss

مراجع مختارة

Bibliography

RELEVANT WRITERS

(a) Victorian

MORRIS, WILLIAM, *Hopes and Fears for Art: Five Lectures*, London, 1882.

For Morris's general outlook. Cf. *Selections* below
The Earthly Paradise, 3 vols., London, 1868-70.
Note the introductory Apology – a frank expression of literary 'escapism'.

Selections from the Prose Works, ed. A. H. R. Ball, Cambridge, 1931.

PATER, WALTER, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Thrid edition, London, 1888.
Particularly the Preface, the Conclusion, 'Winckelmann' and 'The School of Giorgione'.
Appreciations, Londoon, 1889.
First edition, containing 'Aesthetic Poetry', as well as 'Style' and 'Coleridge'. 'Aesthetic Poetry' appears in *Selected Works* below.

Chapter IX ('New Cyrenaicism') contains Pater's maturer view of contemplative aestheticism.
Walter PATER: Selected Works, ed. Richard Aldington, London, 1948.
Works, ed. C. L. Shadwell, 10 vols., London 1910-11.

ROSSETTI, D. G., 'Hand and Soul'.
See p. 45. Originally appeared in *The Germ,* I, December 1850.
Now included in collected editions of his poems.

SWINBURNE, A. C., *William Blake,* London, 1868.
See pp. 59-63 above.
Poems and Ballads, London, 1866.
Particularly *Dolores, Faustine* and *Hymn to Proserpine. Complete Works* (Bonchurch edition) 20 vols., 1925-7.

WHISTLER, J. M., *The Gentle Art of Making Enemies,* London, 1890.
Particularly the 'Ten O'Clock' lecture.
WILDE, OSCAR, *Intentions,* London, 1891.

The Soul of Man under Socialism, London, 1895. *(Fortnightly Review,* 1890).
Important for a just and comprehensive view of Wilde.
The Works of Oscar Wilde, ed. G. F. Maine, London, 1948.
Not complete, but adequate for the general student.

(b) Post-Victorian
BELL, CLIVE, *Art,* New Edition, London, 1949. (First edition, 1914).
Like Fry below, develops nineteenth-century lines

of thought on graphic art in fresh ways.

FRY, ROGER' *Vision and Design,* London, 1920.
Particularly 'Art and Life' and 'An Essay on Aesthetics'.

MOORE, GEORGE, *Pure Poetry: an Anthology,* London, 1924.

(c) Foreign

BAUDELAIRE, CHRLES, *Baudelaire on Poe: Critical* Papers,

Papers, trans. and ed. Lois Hyslop and Francis E. Hyslop Jr., Carolltown, 1952.
With reference especially to Chapter 3 above.

CAUTIER, THEOPHILE, *Mademoiselle de Maupin,* Paris, 1835.
Preface contains Gautier's ideas; novel exemplifies 'decadent' and 'aesthetic' sentiment.

HUYSMANNS, J. K., *A Rebours,* Paris, 1884.

Available in Penguin *(Against Nature).*

POE EDGAR ALLAN, *Works,* ed. John H. Ingram, 4 vols., London, 1899.
Volume Three contains essays mentioned .

GENERAL AND BACKGROUDN STUDIES

(a) Aestheticism and related subjects

ALDINGTON RICHARD (ed.), *The Religion of Marius the Epicurean,* 2 vols., 1885.

Beauty. Selections from the Aesthetes, London, 1950.

GAUNT, WILLIAM, *The Aesthetic Adventure,* London 1945.
Available in Pelican Books. Slanted towards the 'colourful'; but informative and highly readable.

JACKSON, HOLBROOK, *The Eighteen Nineties,* London, 1913.
A broad survey.

LEHMANN, A. G., *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-95,* Oxford, 1950.
Particularly relevant to Chapter 3 above.

PRAZ, MARIO, *The Romantic Agony, trans. Angus* Davidson, London, 1933.
Surveys 'decadent' and psychologically deviant elements in nineteenth-century literature.

ROSENBLATT, LOUISE, *L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne,* Paris, 1931.
Traces the emergence of 'aesthetic' ideas – more fully, unfortunately, than any writer in English.

WELLAND' D. R., *The Pre-Raphaelites in Literature and Art,* London, 1953.
Useful anthology with introduction.

WELLEK, RENE, *History of Modern criticism, 1750-1950,* 4 vols., London, 1955-66.
Volumes Three and Four particularly relevant.

WIMSATT, WILLIAM K.. JR. & BROOKS, CLEANTH, *Literary Criticism: a Short History,* New York, 1957.

ss

Mainly Chapter 22, on ‘art for art’s sake’.

(b) Romantic antecedents

ABRAMS, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition,* New York, 1953.
Brilliant, but fairly exacting, study of the emergence of Romantic attitudes.

QUINCEY, THOMAS DE, ‘On Murder Considered as One of the Fine Arts’.
Appeared in *Blackwood’s Magazine,* February 1827.
Printed in World’s Classics *Selected English Essays.*
Whimsically anticipates art for art’s sake.

FORD, G. H., *Keats and the Victorians: a Study of his Influence and Rise to Fame,* New Haven, 1944.
Illuminates Keats’s ‘aesthetic’ affinities.

HALLAM, A. H., ‘On Some Characteristics of Modern Poetry, and on the lyrical Poems of Alfred Tennyson’. Appeared in the *Englishman’s Magazine,* August 1831; reprinted in J. D. Jump (ed.), *Tennyson: The Critical Heritage, London, 1967.*
Anticipates art for art’s sake, the idea of “appreciative’ criticism, etc.

LAMB, CHARLES, *Essays of Elia,* London, 1823.
‘On the Artificial Comedy of the Last Century’ mentioned p. 13 above. Hints of contemplative aestheticism in e.g. ‘A Complaint of the Decay of Beggars in the Metropolis’.

(c) Anti-aesthetic satire

GILBERT, W. S., *Patience; or Bunthorne's Bride,* first produced London, 1881.
v. *Complete Plays of Gilbert and Sullivan,* New York, 1936.
Savoy Operas, St Martin's Library Edition, London, 1957.
Shrewd, if Philistine caricature.

HITCHENS, ROBERT, *The Green Carnation,* London, 1894.
An amusing novel directed against Wilde.

Punch; or the London Charivari, London, 1841–.
Particularly volumes LXIX-LXXXVIII (1875-85). These include Du Maurier's best anti-aesthetic cartoons.

(d) Biographical and critical works

BENSON, A. C., *Walter Pater,* London, 1906.
Biographical-cum-critical.

BUCKLEY, J. H., *Tennyson. the Growth of a Poet,* Cambridge, Mass., 1960.

DOUGHTY, OSWALD, *Victorian Romantic: Dante Gabriel Rossetti,* London, 1949.
Standard study of Rossetti's career. Cf. Fleming below.

FLEMING, G. H., *Rossetti and the Pre-Raphaelite Brotherhood,* London, 1967. Complements Doughty.

FLETCHER, IAN, *Walter Pater,* British Council, Writers and their Work Series, London, 1959.
Interesting short study with bibliography.

HOUGH, GRAHAM, *The Last Romantics,* London, 1949.
Studies of Ruskin, Rossetti, Pater among others.

LAFOURCADE, GEORGES, *Swinburne: a Literacy Biography,* London, 1932.

ss

The first detached and 'modern' biography.

LEAVIS, F. R., *New Bearings in English Poetry,* London, 1932.

First chapter gives a hostile view of the relevant tendencies in Victorian poetry.

Revaluation, London, 1936.

For Chapter VII, on Keats. Considers his 'aesthetic' affinities.

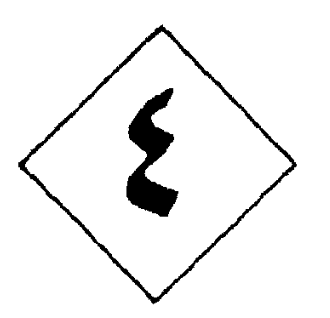
PEARSON, HESKETH, *Life of Oscar Wilde,* London, 1946.

Not the most solid biography of Wilde, but highly readable.

ROBSON, w. w., 'Pre-Raphaelite Poetry',in *Form Dickens to Hardy,* Pelican Guide to English Literature, Vol. 6, Harmondsworth, 1958.Reprinted as 'Three Victorian Poets', *Critical Essays,* London, 1966.

A sensitive application of 'Leavisite' principles to D. G. Rossetti, Christina Rossetti and Morris.

SS



المجــاز الــذهنــي

تـأليـف

ك.ك. رثفـن

THE CONCEIT

by K.K. Ruthven

١

مُصطَلَح المجاز الذهني

قبل جيل من الزمن كان ثمة اقتراح يرمي الى الكفّ عن استعمال عبارة **المجاز الذهني**[١] لما لحقها من معانٍ حالت كثرتها دون جعل العبارة ذات فائدة في الاصطلاح الأدبي . واليوم ما تزال العبارة متداولة بكثرة ، لا سيما في الكتب والمقالات التي تبحث في شعر القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وما نزال نحن غير قريبين من إرساء معنى دقيق لها ، أكثر مما كنا عام ١٩٤١ يوم أعلن بوتر احتجاجه ضد هذا المصطلح . فمن الثابت أن العبارة تستعمل للدلالة على مدى شاسع من الظواهر الشعرية . فإذ يقارن الشاعر عيني حبيبته بنجمتين وأسنانها باللآلي إنه يستخدم المجاز الذهني ، وإذ يؤلف النوادر عن مغامراتها مع كيوبيد أو يشرح كيف ان حضورها يجعل الأزهار تتفتح فأننا كذلك ندعو هذه الاشياء من ضروب المجاز الذهني . كما يقع في نفس الباب الحديث عن نيران الحب المجمِّدة ، وتشبيه دواة

الشاعر بمعين حبر ، والعاشقين بساقي فرجار الهندسة ، والاشارة الى الجرح في جنب المسيح كخزانة ثياب ، والى كفن المسيح كمنديل . ولو جمع المرء ضروب المجاز الذهني في مَسْرَد لغدا كتابا ذا حجم .

خلال السنوات التي كانت فيها ضروب المجاز الذهني تسِم الشعر الانكليزي ، كانت عبارة **المجاز الذهني** تشمل صنوفا من المعاني جعلت غموضها مثمراً في يد الشاعر . ففي ختام القرن السادس عشر كانت تستعمل (كما سبق أن استعملها چوسر) كمرادف لكلمة **فكرة** ، وفي سياق غير شعري غالباً ، يضارع ما نقصده اليوم بكلمات مثل **مفهوم** ، **صورة فكرية** أو **مثال ذهني** ؛ ولكنها كانت تطلق كذلك على أشياء شتى من قبيل الفرضية عديمة الأساس ، الملاحظة أو الفكرة الظريفة ، فعلة الخديعة البارعة ، وما ينتج عن الخيال الفني . وكان ثمة ضروب من المجاز الذهني طيّبة يتداولها الفلاسفة ، وضروب غيرها خبيثة تتغذى بها حكايات العجائز ؛ وبين هذين النقيضين توجد المجازات الأدبية ، لا هي بالخرافات الطفولية شأن حكايات العجائز ، ولا هي مما لا يرغب فيه اجتماعيا شأن أحابيل الأُلعُبان . وكان ثمة مجازات ظريفة قد تتخذ شكل شعار أو نقش على درع ، ومجازات شعرية نجمت عن محاولة تدجين الكلمة الايطالية **كونچيتّو** في انكلترا . وكان بين من يستعمل المجازات

الذهنية من يتراوح بين البهلول أو المشعوذ وبين العبقري . لقد كان الأمر مبعث ارتباك عظيم .

يبدو أن تحوّل المعنى من فكرة الى **فكرة ظريفة**[٢] لم يحدث قبل القرن السادس عشر ، وأن **الظَّرف** (بمعناه الحديث) لم يصبح من مقومات **المجاز الذهني** حتى القرن اللاحق. تنعكس هذه المراوحة في المعنى في عنوانات كتب شتى مما نشر في تلك الفترة . فنحن لا نعرف إن كان (كتاب المجازات) المذكور في مسرد يعود الى دار إيلي[٣] عام **١٥٥٠** يحوي مجموعة من الأقوال المأثورة أم مجموعة من المُلَح المستظرفة ، رغم أن الراجح الأوّلُ ، فمن المستبعد أنه كان يحوي مجموعة من المجازات الشعرية . أما **معين المجازات الظريفة** (١٥٨٤) فهو كتاب يضم مجموعة من الأقوال المأثورة ، والعنوان الثانوي لكتاب روبرت هيچكوك **جوهر الظرف** (١٥٩٠) يصف الكتاب أنه (معين ثرّ من المجازات والحِكَم وأفانين الحِيَل) . وأما كتاب جير ڤاز ماركام **رسائل المجاز** (١٦١٨) فهو دليل في كتابة الرسائل ، ولكن كتاب **مرآة المرح والمجازات البهيجة** (١٥٨٣) يسلك المجازات مع مادة كتب النوادر بطريقة أصبحت مألوفة يوم نشر راندولف كتابه **البائع الجوّال الظريف** (١٦٣٠) .

أما شكسپير فهو لا يكاد يستعمل كلمة **المجاز الذهني**

كمـا نستعملها اليـوم في تعبيـرات مثـل **مجـازات مؤلفي الغنائيات**[٤] ، وهو في ذلك يجري مجرى معاصريـه . ويـبدو أنه يقترب من الاستعمال الحديث في تقديم مناوشة كلامية بين رجل من يورك وآخر من لانكاستـر حول المغزى الأخلاقي للورد الأحمر والأبيض (**هنري الرابع** ، القسم الأول ٤ / ١ / ٨٩ ـ ١٠٧) ولكن معنى **المجاز الذهني** في هذه الفقرة غامض . وثمة مثال أقل غموضاً في **تيتوس أندرونيكوس** حيث يرسل تيتوس الى الرجال الذين اغتصبوا ابنته ومثّلوا بها (بحزمة من السلاح نقشت عليها أبيات من الشعر) هي أبيات من هوراس ، تفيد أن الرجل المستقيم ليست به حاجة الى قوس أو رمح . ويدرك آرون مناسبة هذه الإشارة الرمزية من تيتوس ، قائلاً إنها (مجاز) سوف تطرب له (مليكتنا الـظريفة) (٤ / ٢ / ٢٩ ومـا بعده) ؛ وهنا المناسبة الوحيدة التي يبدو فيها أن شكسپير استعمل **المجاز الذهني** بشكل يكاد يقترب من استعمال النقد الحـديث . كمـا في مسـرحيـة گـرين **لم يفت الأوان** (١٥٩٠) حيث تغنّي إنسيدا (أنشودة مجازية) تشمل ضـروباً من المجـازات الذهنيـة التي استعملها پتـراركا (**الأعمـال الكاملة** ، تحقيق گـروسـارت ، ٨ ، ٧٤ ومـا بعده) ؛ ولكن الواقـع أن الأليزابيثيين كـانوا يميلون الى استعمال كلمة مغايرة تماماً ، مثل **وسيلة أو ابتكار** ، عند الاشارة الى ما نـدعوه اليـوم بالمجـازات الأدبية . وليم

ويب ، مثلا ، يصف سكيلتن بأنه (بهيج من أصحاب المجاز ، يتمتع بظرف لاذع) ولكنه يشير الى نتائج ذلك الظرف بوصفها (وسائل نادرة وابتكارات فذّة في الشعر) ولا يقول إنها مجازات نادرة فذّة (**أحاديث** (١٥٨٦)، ص ٣٣، ٣٥ ؛ وتوماس واتسن ، في كتابه **هيكاتومپاثيا** (١٥٨٢) الذي يعجّ بالمجازات الذهنية بالمعنى الذي نقصد ، يستعمل دوما كلمة **ابتكار** حيث نستعمل نحن كلمة **مجاز ذهني** ، مثال ذلك عندما يمدح سرافينو بسبب ما لديه من (عديد الابتكارات الجميلة عن مرآة حبيبته) (٢٣) . وعندما كانت عبارة **المجاز الذهني** تستعمل في علاقتها بالشعر كان الميل الى استعمالها بصيغة المفرد لتعني الفكرة وراء القصيدة أكثر من الأفكار والاستعارات في القصيدة . وهذا يفسّر سبب وجود الكثير من المقطوعات في كتاب نيكولاس بريتون **أمزجة سوداوية** (١٦٠٠) وهي لا تحوي الكثير من مألوف المجازات رغم كونها تحمل عنوانات مثل (مجازات وقور) ، (وداعا للمجاز) و (مجاز غريب) (ورسم كلمة مجاز يشبه في الاصل كلمة **مفهوم** ، ولكن صيغة **مجازي** توجد في قصيدة أخرى بعنوان (تصور مجازي) حيث كلمة **مجازي** تعني **ظريف**) . وربما كان من أجل ذلك اننا لا ندرك العنوان الفرعي في الطبعة الثانية من ديوان كونستابل **دايانا** (١٥٩٤) - (الغنائيات المجازية الممتازة بقلم هـ .ك) - إذا كنا نفهم من العنوان أن القصائد في هذا

الكتاب تـطفـح بمجازات مؤلفـي الغـنـائيات . بـل عـلى النقـيض من ذلك ، أظن المقصود اخبار المشترين أن القصائد تعرض درجة عالية من الادراك الخيالي وانها تستحق الشـراء على هذا الأسـاس ، مثل (الغنـائيات المجـازية الحلوة) في مجموعة سپنسر **أموريتّي (١٥٩٥)** او (المجازات الحلوة بقلم فيليپ ديسپورت) في لودج ، **لؤلؤة من أميركا (١٥٩٦) : الأعمال الكاملة ، ٣، ٧٩)** .

إن التشابه بين الصيغة الإنكَليزية والصيغة الإيطالية التي تعني (المجاز الذهني) يجب أن يُنير المصطلح ، ولكنه لا يفعل ، لأن الكلمة الإيطالية كانت لا تقل غموضا عن الكلمة الإنكَليزية ، فهي قد تفيد معنى (مفهوم ، فكرة صورة ، حدس بتشابه ، عبارةبارعة ، استعارة ظريفة ، أو إحدى المحسّنات الظريفة معنى أو لفظاً) (ميرولّو ، ص ١١٦) . وبما أن الصيغة الإسپانية لا تسعفنا كذلك ، لن نفيد كثيراً من مقارنة الصيغة الإنكَليزيـة لكلمة (المجـاز الذهني) بما يناظرها في اللغات الأوروبية . والأفضل من ذلك البحث في نظرية المجاز الذهني ، لأننا هناك نجد مجموعة من الفرضيات حول طبيعة ووظيفة الإستعارة التي جاءت منها الصيغتان الاسپانية والايطالية ، مثلما جاءت الى انگلترا عبارة (أسلوب المجاز الذهني) .

ss

٢

الأساس النظري في المجاز الذهني

زينة أمْ بصيرة ؟

(يمكن أن يُعدّ ارسطو أبا المجاز الـذهني) يقول دنكـان في كتابـه عن انتعاش الشعـر المـاوراطبيعي[١] (ص ١٠) ، ويذكر ماتزيو أن **المجاز الذهني والاستعارة** مصطلحان مترادفان في نقد (المئة السادسة عشر)/ القرن السابع عشر/ (ص ٣٠) . والسبب في هذا يعود الى أن نوع الاستعـارة التي يبحثها أرسطو هو الذي يدعوه ملتن بعبارة (التشابه المنفصل) حيث تكـون أطراف المقـارنة الأربعة متميزة بشكل منفصل (**فن المنطق** ، ١ ، ٢١) ؛ والتشابه المنفصل ، بتوكيده على النسبة وقيام الأجزاء مقام بعضها ، يشبه الاستعـارات الممكنة الادراك في الشعـر الماورا طبيعي أكثر بكثير من الاستعارات الموحية في الشعر الرومانسي والرمزي . (عندما تكون نسبة ب الى أ كنسبة د الى ج ، يمكن للشاعر عوضاً عن ب ان يقول د ويقول ب

عوضاً عن د) (كتاب الشعر ، ١٤٥٧ ب ١١) . ويبدو الأمر مفرطاً في الآليّة ، إذ بعد أن تتم عملية الملاحظة الأولية تحدث المشابهة الخفيَّة بين ب و د ؛ ولكن المسألة أن القليل جداً من الناس يتمتعون (بادراك فطري لتشابه المختلف) ، ومن أجل ذلك يتخذ أرسطو الاستعارة علامة على النبوغ (كتاب الشعر ، ١٤٥٩ أ ١٧) . قول دن في قصيدة (حديقة تويكنام) : (عشق العنكبوت الذي يغيّر جوهر الأشياء/ ويقدر أن يحيل المنَّ الى مرارة) ينطوي على مجاز ذهني بارع الايضاح ، لأنه يفسر أهمية الإدراك في الربط بين نقيضين مثل **عنكبوت و عشق** . يتحدث أرسطو هنا عن الاستعارة بوصفها عملية وليس غرضاً ، نمط ادراك لا زينة أدبية . فأنت قد تستطيع تعليم امريء ان يفيد جهده من التشابه الخفي بين ب بعينها وبين د اذا ما تيسر له ملاحظة ذلك ، وقد تستطيع كذلك أن تدرّبه على اقتناص اوجه التشابه في حالات اخرى مثل هذه ، ولكنك لا تقدر أن تعلِّم فعل الإدراك ذاته . فالإدراك ليس بوسيلة أدبية ، بل هو من أفعال الذهن ، يشترك فيه الشاعر العظيم مع العالم العظيم أو الفيلسوف العظيم . لذلك غدا هذا المقطع من كتاب الشعر ملاذ النقّاد كلما دعتهم حاجة للدفاع عن مجازات ذهنية بعيدة المنال ، او لتفسير وظيفتها الكاشفة بوصفها إحدى أدوات التأمّل .

ss

في البلاغة القديمة ، من ناحية أخرى ، يكون التوكيد بالدرجة الأولى على القيمة التزويقية للاستعارة في تزيين مفهوم سابق الوجود . (نحن نفيد من استعارات . . . تكون مناسبة) يقول أرسطو (**البلاغة** ، ١٤٠٥ أ ٩) فمن شأن هذه أن تضفي (وضوحاً وسحراً وتميّزاً) على الكتابة ؛ وهذا هو الموقف الذي يتخذه كيكيرو ، الذي يعالج الاستعارة في كتابه **عن الخطابة** (٤٢/٣) بوصفها (زينة أسلوبية عظمى) ينصح الخطباء بتنميتها ، لأنها كما يقول كوينتليان ، (تضيف الى ضخامة اللغة) **تعليم الخطابة** ، ٨ ، ٦ ، ٤) وهذا يختلف كثيراً عن القول بأن الاستعارة طريقة في النظر . وهو كذلك يُنزل من قدر الاستعارة ، لأن استعارات الذهن لدى النابغين ستتفوق حتماً على الاستعارات التزويقية لدى النابهين من الطلبة في معهد للبلاغيين ؛ ومن الغريب أن أرسطو لم يلتفت الى ذلك فيفصل بين وظيفتي الاستعارة بصورة اوضح . الاستعارة زينة يمكن تعليمها بوصفها مفهوماً ، لذلك اصبحت النوع الشائع ، ولكن أُفول الاستعارة بصيرةً سهّل على اعداء أسلوب المجاز الذهني في الشعر أن يجعلوا تُهَمَهم أشد وقعاً . من الميسور تفسير صفة **التزيين** على أنها **محض تزيين** أو **تزيين عارض** ، واذا كان المألوف النظر الى الاستعارات على أنها رداء الأسلوب فلن يمرّ طويل وقت حتى يبدأ الناس بالإعلان عن فضائل السير وهم عراة .

وفي عصرنا هذا نجد القول بأن الاستعارة يمكن أن تكون زينة أو طريقة في النظر قد أثّر في طريقة وصفنا وتقويمنا شعر المجاز الذهني في عصر الانبعاث في انكَلترا[٢] . فاصطلاحاتنا ليست ارسطيّة ولكن تفريقنا أرسطي . فبدل التفريق بين ما يتصل بالذهن عما يتصل بالزينة جعلنا نفرّق بين الوظيفي وبين التزويقي ، بين المجازات الذهنية الماورا طبيعة وبين مجازات مؤلفي الغنائيات ، بين التقليدي وبين التافه ، بين القرن السابع عشر وبين القرن السادس عشر ، بين أشجار مزهرة عميقة الجذور وبين أزاهير مغروزة في الرمال . وفي هذا أناقة بادية ونظام ، أو حتى دقّة ، رغم أن كتاب روزموند تيوف عن تواصل الأساليب الشعرية في القرنين السادس عشر والسابع عشر يلقي الشكوك حول تلك الصفات . والمدهش في الأمر أننا استطعنا خلق مبدأ نقدي مؤثر والتوصل الى مفهوم أدبي - تاريخي عن الفترة من بين ما كان لدى أصحاب القديم محض تفريق بلاغي بين فعل التفكير وبين التعبير عن الفكرة .

(المختلف المؤتلف)

بينما كان البلاغيّون القدامى منشغلين بالاستعارة زينةً ، نجد النقّاد المحدثين يؤكدون على الاستعارة بصيرةً ، ويغوصون في المشاعر التي يُثيرها ما دعاه كولردج مرّة

(التوازن أو التوفيق بين الخصائص المتضادّة أو المتنافرة) (سيرة أدبية (١٨١٧) الفصل ١٤) . وهو ربما كان يتذكر قول جونسن في تحليل الظّرف الماورا طبيعي بوصفه (نوعا من **المختلف المؤتلف** / بالعبارة اللاتينية / وهو ربط الصور غير المتشابهة أو اكتشاف خفيّ النظائر في أشياء تبدوغير متشـابهة) (سِيَـر الشعراء (١٧٩٩) : كـولي) ، وذلـك تعريف جوهري لتحليلات المتأخرين لصدمة التعرّف التي يحدثها إطلاق مجاز ذهني بشكل بارع . وعند النظر بهذه الطريقة ، يغدو المجاز الذهني نمطا من الفكر أكسبه القِدم احتراماً شأنه شأن النقيضة[٣] ، لأن النقائض التي تناولها الشعراء من أهل الدين ببراعة تدل على الطاقات في ربط المتضادّات مما يستدعي أفكاراً لا يمكن تحـديدهـا : و (طريقة من أوتوا العلم في التعبير عن المتضادّات) كما يدعوها ويب ، كانت معروفة منذ زمن طويل كوظيفة من وظائف النقيضة والمجاز الذهني معاً (**أحاديث** (١٥٨٦) ص ٦٥) . أن يقضي المـرء وقتـه يتقـافـز بخيـالـه بين اللامتساوقات عمل يبدو أنه يتطلّب من الكاتب براعة لا تعرف التعب ، ولكن العملية الاستعارية ربما كانت أقل إرهاقا في أوائل القرن السابع عشر ، عندما كانت أنماط الفكر المتناظرة تكاد تكون مألوفة قدر الأنماط المنطقية ، ونجم عن ذلك أن ما نحسبه اليوم مقتَربات (شعرية) صرفة نحو الخبرة كانت

مشاعاً بين أهل الدين وأوساط الناس الى جانب الشعراء . لنتأمل ، مثلا ، المبدأ القانوني الذي كان يوماً ذا أهمية : **تعادل المظهر** . يعرّف كانتوروڤكتز ذلك بقوله هو (أن يوضع على قدم المساواة شيئان أو أكثر لا يجمع بينهما جامع للوهلة الأولى) (ص ٣٠) . ويعطي كانتوروڤكتز مثالا على **تعادل المظهر** الواقع بين الكنيسة والمدينة والمعتوه في أنهم جميعا من (القاصرين) عرفاً ، غير قادرين على تصريف أمورهم ، وبهم لذلك حاجة الى أوصياء . فمن تعوّد على التفكير بهذه الشاكلة خلال ساعات العمل اليومي لن يجد غريبا في تعادل المظهر عند شكسپير بين المعتوهين والعشاق والشعراء على أساس أنهم (في الخيال جميعا غارقون) (**حلم ليلة صيف** ، ٥ /١ /٨) . وهذا مما يغريني بالقول إن تعادل المظهر بين الشاعر والقاضي يقع في أن كليهما من أهل الظّرف وبالغ الحساسية تجاه خفيّ النظائر ، ويشيعان السرور في مجال **المختلف المؤتلف** .

كان أحد البلاغيين ، جون هوسكنز ، هو الذي أكدّ أهمية (اختراع مسألة الاتفاق بين أشياء بالغة الاختلاف) (وكلمة **اختراع** يقصد بها **اكتشاف** وليس **تلفيق** : فالعلاقة (هناك) طوال الوقت ، ولكن بالمرء حاجة الى حضور البداهة ليدركها) . إن المثال المشهور الذي يقدمه عن هذه اللامتساوقات يبدو ضعيفا : (لندن وملعب تنس) كما يرى

متشابهان لأن (في كليهما جميع الربح عرضة للمخاطر) (**اتجاهات** (١٦٠٠) ص ١٨) . يقتطف بيتسن هذه الفقرة ليصوّر ما يدعوه بمبدأ (الفجوة المعنوية) في الشعر ، وهو : كلما تنافرت مكوّنات الاستعارة ، عظم نجاح الشاعر عند بلوغ التآلف (ص ٤٩ ـ ٥١) . فعن طريق قفزة واثقة معنويا يعبر الشاعر الفجوة ويعلن اتّساق اللامتساوقات . وعند الشاعر تكون هذه لحظة انتصار ، ورضا تخلُّفه (صعوبة مقهورة) ؛ وعندنا معشر القرّاء ، قد تكون هذه لحظة انكشاف وهمس بتناغم واثق على الطرف القصيّ من التباين .

شعرية التطابق

عندما يطلق جونسن على الأشباه في مختلف مؤتلف صفة (خفيّة) يبدو أنه يتذكر نظريات سابقة عن الأصول الفائقة للاستعارة ، كما يتذكر منزلة المجازات الذهنية عندما كان الكون يرى شبكةً واسعة من التطابقات الرمزية . وإذ أصبح العالم المادي يُرى دليلاً على العالم الروحي ، غدت الأرض ذاتها ظلاًّ للسماء (**الفردوس المفقود** ، ٥ /٥٧٤ وما بعده) وعاد بوسع الأدباء من أصحاب التقى أن يمضوا أعمارهم في توثيق هذه النظرية :

فليس في دنياك من حبّةٍ
ليس لها ثمّةَ من نظير . (**هديبرا** ، ٢ /٣/ ٢٢٧ وما بعده)

وهم يفعلون ذلك عادة بشكل أخفّ مما توحي به أبيات بتلر ، بسبب الاعتقاد أن كلمة الله تتخذ شكلا رمزياً في الطبيعة المخلوقة الى جانب شكلها الحرفي في الكتاب المقدس . كان من المألوف في عصر الانبعاث القول بأن العالم يشبه (صحيفة عامة مشاعة) (**ديانة طبيب** (١٦٤٣) ١ / ١٦) تحوي مواعظ في الحجارة ، وكتباً في الغدران الجارية ، في متناول امريء لديه معرفة براون وصبر عالم بالخفايا . والله ذاته يمكن أن يرى صانع المجازات الأمثل ، الذي خلق عالماً يدعوه القديس اوگستين قصيدة فذّة (**مدينة الله** ، ١١ / ١٨) ، قصيدة ملأى بالتطابقات الخفيّة ، ذات ألغاز لا تدركها عقول غير متميّزة ، هي سرّ بالغ الغنى للمولعين بالأسرار . فاٍن كان الله قد خلق الشعراء على صورته كان عليهم أن يصبحوا صنّاع مجازات ذهنية يمسكون بالمرآة في وجه الطبيعة لكي يحمّلوا أشعارهم بمجازات يأخذونها من الكون حولهم أو يصنعونها على شاكلة ما يجدون . هكذا يتوجّه ماتزيو نحو شعر القرن السابع عشر : فعنده ان الشعر الماوراطبيعي يعكس لوناً متناظراً كل شيء فيه ذو علاقة خفيّة بكل شيء آخر .

لقد قدّم ماتزيو نظرية جذّابة مقبولة ولكن يصعب اثباتها ، بسبب سيادة الطابع التجريبي في الشعر الانگليزي في هذه الفترة ، وندرة التعليقات المعاصرة على النظرية الأدبية .

SS

لقد كان ثمة الكثير من القصائد المنهجية (مثل مقطوعات سدني التي تعارض بِتراركا وقصائد (الأردن) عند هربرت) ولكن ليس في هذه ما يشير الى أساس نظري في المجازات الأدبية . وفي الواقع ، لم يحدث قبل أن رفض (الروّاد) المجازات الذهنية أن ظهر بين الانگليز أمثال درايدن و آديسن ممن شرع أخيراً في الكتابة المستفيضة عن المجازات ، وعندها فات أوان القيام بالعمل بشكل متعاطف . كان الأمر مختلفاً في ايطاليا ، حيث كان التفكير بالمجازات الذهنية وبموقعها في نظرية الظّرف عموماً من الأمور الراسخة . يقول ڤاينبرگ إن جيولو كورتيزي كان أول من قدّم نظرية شاملة عن المجازات الأدبية في كتابه **إرشادات في نظم الشعر** (١٥٩١) ، رغم ان أول دراسة مهمة عن المجازات الذهنية نجدها في كتاب كاميلّو پيليگرينو **عن المجاز الشعري** (١٥٩٩) الذي يتخذ شكل محاورة يكون طرفاً فيها مؤلف الأشعار المجازية العظيم جيامباتستا مارينو . ولكن الدراسة التي استرعت أكبر اهتمام مؤخراً لم يكتبها إيطالي بل إسباني هو بالتاثار گراثيان . يحتوي **فن الظرف** (١٦٤٩) كما ترجمه ميرولو على تعريف للمجاز الذهني يبدو أنه يؤدي الى (شِعريّة التطابق) التي يفترض ماتزيو أنها كانت موجودة . يقول گَراثيان إن المجاز الذهني هو (عملية فهم تعبّر عن التطابق الموجود بين الأشياء) . ولكن مي يرى أن التطابق

عند گراثيان ليس بالفكرة الماوراطبيعية أبدا ، فهو (يشير الى الحقيقة التي تعبّر عنها جميع المجازات الذهنية) ويرجع (أخيراً الى الفكـرة المسيحية القـروسطيـة عن العـلاقـات النسبيـة الصحيحة) (ص ٢٧ ، ٢٩) . إذا صح مـا ذهب اليه مي ، فان ماتزيو. على خطأ ، رغم أن المرء قد يتعاطف مع رغبة ماتزيو في معاملة **التطابق** كمصطلح ذي معنى خفيّ مثل **تطابقات** بودلير ، فيفسّر كتاب گراثيان **حدّة الظّرف وفنّه** على أنه يسدّ فراغا في مفهوم الشعر الماوراطبيعي .

البعيد المنال

عبارة **بعيد المنال** كثيرة الورود في مناقشات القرن السابع عشر حول المجاز الذهني . (الشاعر الصغير) الذي يسخر منه صـامـوئيـل بتلر لا يـطيق مقـاومـة إغـراء (أصعب الاستعارات وأبعدها منالاً مما قد يلوح له) ، لأن (هذه جواهر الفصاحة ، كلما زادت صلابتها توجّب أن تزداد قيمة) (والعبارة المفرطة الأناقة هنا تذكّرنا بأن معارضة كتّاب عصر الانبعاث للاستعارات العويصة كانت موجّهة ضد ليلي [٤] ومقلّديه قدر ما كانت موجّهة ضد أتباع جون دَنْ[٥]) . في هذا السياق توحي عبارة **بعيد المنال** بمعنى الانتقاص ، وهو ما كان معروفا تلك الأيام رغم أنه لم يكن شائعاً قدر ما هو اليوم . والعبارة على أية حال كانت تحيطها ظلال من المعاني غير المحبّبة ، حتى بالنسبة الى كتّاب عرف عنهم شدّة الولوع

بالاستعارات المستغربة ، مثل كولي ، الذي يفصح في قصيدته (في الظّرف) بأن الشاعر الحق يجب الا (يتكلّف تشبيها غريبا) أو يغلّف نفسه (باستعارة طويلة على طريقة أكسفورد) (**منوّعات** ، ١٦٥٦) .

هنا الكبرياء والطمع

في استعارات بعيدة المنال يظهران ،

يقول في (الرغبة) ، وهو يتحدث عن لذائذ العيش في هدوء الريف ، غير حاسب أن هذه التعبيرات سوف تؤخذ عليه في أشعاره بالذات ، كما فعل جون دنيس مثلا ، الذي راح يشكو في مقدمة **عذاب بيبلس** (١٦٩٢) من ذات (الإسراف في الظّرف) الذي دفع كولي أن (يطوف في الأرض ويعود مثقلاً بمجازات ذهنية غنيّة ، لكنها بعيد المنال) (**الأعمال** ، ١ /٢) . هنا يطالعنا الأعتراض المألوف في الكلاسية المحدثة ، الذي يصدر أساساً عن أرسطو ، الذي يقول في **البلاغة** إن الاستعارات يجب أن تتخذ طريقاً وسطا ، فلا تكون مفرطة الوضوح ولا تكون بعيدة المنال (١٤١٢ أ ٥) . وهذه وجهة نظر تجد خير ما يمثلها في مقولة بن جونسن بأن (الاستعارات بعيدة المنال تعرقل الفهم) (**اكتشافات** ، ١٦٤١) ، ولكننا نلمس وجودها كذلك في شكاوى ضد الاستعارات بوصفها (ممطوطة) (جونسن

كذلك) أو (طائشة): (دَرِيتن) ، فكرة (١٦١٩) ، ٩) .

وفي الوقت ذاته ، كان آخرون ممن توافر على دراسة أرسطو معجبين بالاستعارات بعيدة المنال بحيث يرون أنك تعرف الشاعر الجيد من الرديء بقدرته على تناول التشبيهات المستغربة . فلا يرى هوبز ما يدعو للشكوى إن كتب امرؤ ذو معرفة قصائد تحوي (تشبيهات بعيدة المنال ، ولكنها مناسبة ، مفيدة ، وأنيقة) ؛ والواقع أن الشاعر كلما ازداد معرفة ازداد احتمال تشبيهاته أن تكون غير مألوفة ، للسبب البسيط أن (من المعرفة الواسعة تصدر ضروب عجيبة وجديدة من الاستعارات والتشبيهات مما لا يمكن العثور عليه في مجال المعرفة الضيقة) (سينگارن ، ٢ / ٦٥) . تولد المعرفة غير العادية استعارات غير عادية لا يقدّرها سوى قرّاء غير عاديين ، كتلك التي يجدها إدوارد فيليبس عند كليڤلند مما جعله في نظر فيليبس أعظم شاعر إنكليزي لأن (مجازاته الذهنية خارج الطريق المألوف ، وبعيدة المنال في ظرف) (مسرح الشعراء (١٦٧٥) ، ص ١٠٤ وما بعدها) . هنا يكون الدفاع عن المجازات الذهنية بعيدة المنال مرتبطا بالدفاع عن شعر أهل المعرفة بشكل عام ، حيث كان من المتفق عليه في تلك الأيام أن ليس غير الانسان العارف ، الشاعر العارف ، بقادر على انتاج شعر عظيم بحق .

بمقدورنا الإحاطة بهذا الموضوع عن طريق دراسة مقطع

ss

عن الاستعارة في بلاغة أرسطو ، لأننا نجد هناك نفس الارتباك حول قيمة الكلمات بعيدة المنال ، والاستعارات بعيدة المنال مما نقابله في نقد القرن السابع عشر . يبدو أحياناً أن أرسطو يتغاضى عن البعيد وعن المبهم . فهو يقول ، (يعجب الناس بالبعيد) ولذلك (يجب أن نضفي على لغتنا مسحة غريبة) (١٤٠٤ ب ٣) - ويقصد بتلك الكلمة الأغريقية التي تصعب ترجمتها (كسينوس) ما كان جديدا وخارجاً عن المألوف ، وما يميّز اللغة الأدبية عن اللغة في الاستعمال اليومي . (الاستعارة قبل أي شيء تعطي ... مسحة غريبة) ثم يضيف (ولا يمكن أن تؤخذ عن أحد آخر) (١٤٠٥ أ ٨) : ويبدو أن القدرة على التعامل بالاستعارات بعيدة المنال تعدّ دليلا على النبوغ . وحتى بعض الغموض في الاستعارة يعدّ مقبولاً لأنّ (الاستعارة نوع من اللّغز) و (الألغاز البارعة تعطي استعارات جيّدة) (١٤٠٥ ب ١٢) . وبعبارة أخرى ، نحن أمام دفاع مقبول عن الاستعارات الغامضة وبعيدة المنال ، يستند الى الفرض القائل إن كانت اللغة الأدبية ليست مختلفة عن اللغة العادية حسب بل أفضل منها بسبب هذا الاختلاف ، فان الخصائص التي تجعلها مختلفة تستحق الرعاية . ومن الغريب أن كتاب البلاغة يقدم كذلك نتيجة لهذا النقاش . فعند سرد العيوب المختلفة التي تؤدي الى اسلوب (جامد) يحدد أرسطو (استعمال الكلمات الغريبة)

(١٤٠٦ من أ ٢) والاستعارات الغامضة بقوله : (إن كانت بعيدة المنال فهي غامضة) (١٤٠٦ ب ٤) . بل إن وحدة من البديهيات في هذا الجزء من البلاغة هي : (يجب ألا تكون الاستعارات بعيدة المنال) (١٤٠٥ أ ١٢) . وربما كان يقصد أنها يجب الا تكون بعيدة المنال أكثر مما يجب ، لأنها لو كانت كذلك لتجاوزت مبدأ الوسط الأرسطي . مثالياً ، يجب أن تكون الاستعارة (ليست بالغريبة ، فيصعب ادراكها بلمحة ، ولا بالسطحية بحيث لا تترك أثراً) (١٤١٠ ب ٦) . وإذا كان لنا أن نفهم شيئا من كل هذا ، أحسب أن علينا أن نستنتج أنه إذا كان الوسط هو الشيء المثالي فان الوسط في الاستعارات هو البعيد المنال : فعلى أحد جانبي الوسط يكون المألوف (الذي (لا يترك أثراً)) وعلى الجانب الآخر يكون البعيد المنال أكثر مما يجب (الذي (يصعب إدراكه بلمحة)) . ولأن أرسطو لا يوضح تفريقه بين بُعد المنال الجيّد وبُعد المنال الرديء صار كل من المدافعين عن الاستعارات الذهنية بعيدة المنال والمناهضين لها يتخذ من أرسطو سندا لدعواه . ونجد مثال ذلك في كتاب هوبز الموجز في فن البلاغة (١٦٣٧) . يقول أرسطو في البلاغة إن (الاستعارات يجب أن تؤخذ من أشياء تكون مناسبة للغرض ، على أن تكون غير مفرطة الوضوح) لأن (العقل واجب لإدراك الأشباه في الأشياء المختلفة) (١٤١٢ أ ٥) يعيد هوبز صياغة هذا القول بشكل يؤكد عبارة أرسطو (غير مفرطة الوضوح) ليقول إن

حُسن الاستعارة يعتمد على درجة ما تبدو مكوّناتها غير متّسقة : (بقدر ما تكون الأشياء غير متشابهة وغير متناسبة ، يكون الحُسن في الاستعارة) (ص ١٧٣ ـ ٤)ـ وهو ما لا يعنيه أرسطو أبدا ، بل ما يتمنّى معجب بالاستعارات الذهنية في الشعر الماورا طبيعي أن يظن أن هذا قصد أرسطو عندما عرّف الاستعارة بأنها (إدراك فطري للشَبَه في غير المتشابه) (**كتاب الشعر** ، ١٤٥٩ أ ١٧) .

وثمة نفس الاضطراب حول الاستعارات بعيدة المنال في مرجع مهم آخر عن البلاغة ، وهو كتاب كيكيرو عن **الخطابة** (الكتاب الثالث) . الاستعارات الناتئة تخرّب نظام التصنيف عند كيكيرو لانها تسيء الى اللياقة الأدبية ، ولكنها تجسّد مخايل العبقرية . فهو يقول (٣٩) إنها (دلالة براعة أن يتخطى المرء أشياء واضحة فيختار أشياء غيرها بعيدة المنال) ولذلك يقدّر الاستعارة زينةً (تضفي ألقاً على الأسلوب) (٤٣) . فهو إذ يقول (ليس في العالم من شيء لا يمكن استعمال اسمه أو تصنيفه في علاقة مع أشياء أخرى) (٤٠) يبدو أنه يدافع عن استعمال الاستعارات بعيدة المنال . ولكنه في الوقت ذاته ملتزم بمبدأ اللياقة في مسائل الأسلوب ويحس أنه مضطر لشجب الاستعارة الخشنة التي تعصف بنا وتخيّم على انتباهنا (٤١) ؛ لذلك لا مفر من الاستنتاج ان وصف الاستعارة لديه متناقض ، لأن استعارات الانسان النابه يغلب

عليها أن تكسر طوق اللياقة . أما كوينتيليان فانه لم يفعل شيئا لإزالة الاضطراب عندما تناول المشكلة في الجزء الثامن من كتابه **تعليم الخطابة** . فهو يخبرنا في المقدمة (٢٣) ان أفضل الكلمات ما كانت أقلّها بُعد منال ، ثم يستطرد (١٧/٦) ليشجب الاستعارات (الناتئة ، أي بعيدة المنال) ، ناسياً انه قبل قليل (١١/٤) كان يتحدث راضياً عن (آثار الرِّفعة الفذّة) التي (تتركها على الموضوع الذي تُعليه استعارة ناتئة تكاد تنطوي على مخاطرة) .

إن جميع التوصيات التي يقدمها أرسطو ومقلِّدوه موجَّهة الى الكتّاب والخطباء من المرتبة الثانية ، إذ يُشار عليهم ألا يغامروا كما يغامر في العادة أصحاب النبوغ . وكان لهذا المقياس المزدوج أن شجع الشعراء على محاولة الاستعارات الناتئة التي كانوا يعرفون أنها لن تحظى بقبول أصحاب الحكم في الذوق ، وكان مبعث محاولتهم أن أصحاب الحكم أنفسهم كانوا يصرّون على أن يظهر الكاتب ما لديه من ابتكار أو افتقار الى الابتكار على حسب ما يتناول من الاستعارات : إذا أنكرنا على الشعراء استعمال الاستعارات بعيدة المنال فكيف لهم أن يكونوا مبتكرين ؟ فالاضطراب في مواقف القرن السابع عشر تجاه الابتكار في الشعر ، مما يبحثه ميرولّو في كتابه عن مارينو (ص ١٦١) ، هو اضطراب موروث عن كيكيرو ومقلّديه من البلاغيين . فكما يشير ميرولّو ، كان النقّاد

الايطاليون يحذّرون الشعراء من استعمال المجازات الذهنية بعيدة المنال ، ولكنهم في الوقت ذاته ، كانوا ينظرون الى تلك المجازات كدليل ابتكار لدى الشاعر ، فكان هذا التناقص الظاهر هو الذي دفع بالشعراء الى ابتغاء صفة **العجب** المرغوبة ، كنتيجة لتجاهل نصائح الكلاسية المحدثة عن الاعتدال ، فصاروا يستقون استعاراتهم من منابع قصيّة . والسؤال المحرج في هذا جميعا (وهو ، الى أي مدى يكون **منال** الاستعارة **بعيداً** ، قبل أن يحق للمرء تسميتها **بعيدة المنال** ؟) سؤال يتجنّبه الجميع ، وليس في ذلك من غرابة .

وفي انكلترا كانت القضية أكثر اختلاطا ، بسبب الخلاف حول الفضائل النسبية في الأسلوب السهل والأسلوب المنمّق في الشعر والنثر معاً ، وهو خلاف يقوم على أساس أخلاقي أكثر منه جمالي .كان أشد المدافعين عن الأسلوب الواضح بن جونسن ، الذي وضع اللغة الواضحة في مساواة المعاملة الواضحة ، فكان لذلك لا يثق بشيء فيه من تعمّد الغموض ما في الاستعارة بعيدة المنال . كان مما يرفد هذه المواقف ميل الأنكليز الى العزلة ، مما يؤدي الى الحذر من كل غريب ، في الأخلاق والدين بخاصة ، وكذلك في الملبس واللغة . لقد أضفى پتنام صيغة إنكليزية على الصورة البلاغية / الاغريقية اللاتينية ، كما عند كوينتيليان / المسمّاة (ميتاليبسيس) فدعاها (المجلوب من بعد) ، وقال إنها

تستعمل في حالات (عندما نفضّل انتقـاء كـلمـة مـن مـكـان بعيـد على ان نـستـعمـل واحـدة قـريبـة منـا ، لنعبّـر عـن المـعنى بنفس النـجـاح وبصـورة أوضـح) ؛ ومـن هنـا يقـال ، كمـا يـضيف بخبث (الأشياء المجلوبة من بعيد والغالية الثمن جيّدة في عيون النساء) (ص ١٩٣) . ويتضمن تعريفه ان ليس ثمة ما يفيد من استيراد الغريب ، لأن الأفضل على مقربة منّا . ولا أحسب من غير المحتمل أن المجلوب من بعيد (كعبارة أدبية تعني الانتقاص) كانت تستعمل في الأساس مع الاحتجاجات ضد توسيـع اللغة الـوطنية عن طـريق الكلمات الـدخيلة والمولّدة وان الشعور الانعزالي الذي يصاحب عدم الثقة بأي شيء من الخارج قد تحوّل من المصطلحات التي تصدر عن المحابر ، الى الصور الشعرية ، في وقت كانت فيه مبادىء النقد الأدبي تتخذ شكلها وذلك في بدايات القرن السابـع عشر . أليس من الغريب أن يشكو سدني من (أقوال فلسفية بعيدة المنال) وكلمات (بعيدة المنال جداً) بحيث (تبدو غريبة لأي انكّليزي مسكين) ، ولكنه لا يذكر الاستعارات بعيدة المنال ، رغم أن مقال في الشعر يحوي دراسة نقدية لاذعة حول الاسلوب المنمّق وما يعجّ به من تشبيهات غريبة مأخوذة من المعرفة بالأعشاب والوحش ، والتعدين الأخلاقي ، وما الى ذلك ؟

SS

٣

أنماط مِن المجاز الذهني

إن شعورنا المتزايد بالتواصل بين شعر القرن السادس عشر والسابع عشر يجعل من غير العملي الاستمرار في التفريق بين المجازات الأليزابيثية وبين المجازات الماوراطبيعية ، كما حاول آلدن أن يفعل منذ أربعين سنة خلت . ولكن يصعب العثور على أصناف بديلة ، لأن كل مجموعة تحدّها قيود بعينها . فتصنيف المجازات الذهنية طبقاً للموضوع (خيميائي[1] ، أسطوري ، قانوني تنجيمي ، الخ) يكشف عن المجال الشاسع للمادة التي أخذ عنها أصحاب المجاز الذهني ، ولكنها طريقة مربكة في تصوير الطريقة التي تشتغل بها أذهانهم ؛ وتصنيف المجازات الذهنية تبعاً لأسماء المشهورين من أصحابها (گونگوري[2] ، پترارکي ، ماريني ، دَنّي) يخلق المصاعب أيضا ، لأن الكثير من المجازات الذهنية التي تميز پترارکا أو دَنْ مثلا ليست أصيلة في أعمالهم ، كما أن الفروق بين الگونگورية

والمارينية تبدو في الغالب لا وجود لها . أما الأصناف التي أقدمها هنا ، فمن أسف أنها تميل الى الاختلاط . وبودّي لو أقدّم مجموعة مُقِيمة على الزمن كهذه الأصناف المرتبطة مع **رموز الكلمة** أو مع **جذرها اللغوي** ، لأن هذا التحديد يتيح للمرء مقارنة المجازات الأدبية دون الانشغال بمسائل مثل قومية الكاتب ، أو العصر الذي عاش فيه ، أو المؤثرات الأدبية التي وعاها أم لم يعها . هذه الأصناف المقِيمةُ على الزمن هي (الثوابت) في فيزياء الأدب ، لأن المجاز المرتبط برموز الكلمة يمكن ملاحظته دوما ، سواء كان المؤلف يدعى القديس أوگستين أم جورج هربرت أم ت .س . اليوت .

عندما نعرف عن ممارسة علم الأرقام قدر ما نعرف عن النظرية ، سيكون بمقدورنا دراسة قصيدة دَنْ (زهرة الربيع) في إطار من مجازات علم الأرقام . وهنا آمل أن يتشجع القاريء فيضيف الى هذه الشروح أصنافاً اخرى ذات طبيعة مقيمة على الزمن مما قد تكون فاتتني ملاحظته .

مجازات مؤلفي الغنائيات:

هذه المجازات هي ما يقفز الى الذهن عادة عندما يطلب الينا التفريق بين المجازات (الاليزابيثية) التزويقية وبين المجازات (الماوراطبيعية) الوظيفية . ولأن متواليات الغنائيات تدور حول الحب غالباً ، فان مجازات مؤلفي

الغنائيات بمقام ألفباء الحب ، تتناول الخبرة ذاتها الى جانب كونها طريقة في وصف اولئك الفتيات اللائي يبعث جمالهن قوة في صناعة الغنائيات ؛ ولأن الشعراء كانوا يجدون غالباً تشريح شقاوة المحب أسهل من تجميع سيماء الرغبة المشبَعة ، كانت مجازات مؤلفي الغنائيات مما لا يستغني عنه المتحدثون عن الحالة التي يصفها جون بيريمان بعبارة (الحب المشبَع ، لكن -) . لقد أحاط بهذا المجال سكوت و پيرسن ، وبخاصة جون ، الذي يقدّم في **متواليات الغنائيات الاليزابيثية** (١٩٣٨) ملحقاً مفيداً يصنّف الإشارات الى المجازات الذهنية المتداولة حسب الموضوع .

علّة العاشق

في إعطاء تجربة الحب صفة خارجية عن طريق إيجاد إله يؤدي بالناس الى الوقوع في الحب (ومن ثَمّ القول بأن الجميع تحت رحمة هذا الإله) تمكّن أصحاب الغنائيات أن ينهلوا مما تجمّع حول كيوپيد بفعل الشعراء القدامى ، الذين عزوا الى الإله خصالاً رمزية شتى ، تنير كل واحدة منها مظهراً لولاه لبقيت غامضةً تلك الحالة المسماة (حالة الحب) . والحب تجربة طيّارة ، لذا كان أيروس ذا جناحين منذ أقدم الأزمان ، وهي تجربة لا يحدّها عقل ، ولا توقّع ، ولذا كان الإله يتخذ شكل طفل نزقٍ لعوب غير

مسؤول ؛ والحب يهبط علينا بخفة السهم ، لذلك أعطى يوريبيدس أيروس سهماً ؛ولأن المرء يمكن أن يسقط عن الحب بسهولة كما يسقط فيه ، أعطى أوفيد كيوپيد سهمين : أحدهما ذو محفّز بسنان من ذهب ، والآخر ذو عائق من رصاص (**المتحوّلات** ، ١ ، ٤٦٧ وما بعده .) بهذا السلاح ، يوصف كيوپيد غالباً كمحارب يختفي في عيني حسناء لينقضّ على أي رجل غير محاذر ينظر صوبها ؛ ولأن الناس يتحدثون عن (**الحب من النظرة الأولى**) ، فان سهم كيوپيد يدخل دوما من عين المحب قبل أن يرتد الى قلبه ويقيم هناك . وعند الأفلاطونيين الذين يعدّون النظر أنبل حواسّنا الخمس وينكرون العواطف التي تتهدد سلطان العقل ، كان ذلك أحد الأسباب التي جعلتهم يصوّرون كيوپيد معصوب العينين ، لأن الحب الذي يمثله كيوپيد من النوع الذي ينتهي جسدياً بالاتصال الجنسي ، دون الحب الأسمى الذي يؤدي الى التواصل مع الإلهي (ينظر أيرون پانوفسكي في وصف كيوپيد الأعمى في **دراسات في فن الايقونات** ، نيويورك ، ١٩٣٩) .

وثمة مجموعة اخرى من المجازات الذهنية التقليدية كانت في متناول الراغب في الانتقال من شعر الوقوع في الحب الى شعر الوجود في الحب . والكثير من هذه المجازات مشتق من التشخيصات القروسطية لعلّة العاشق ، التي يلخّص أعراضها بشكل أنيق كيوپيد نفسه في حكاية

الوردة / چوسر ، ؟ ١٣٤٠ ـ ١٤٠٠ / . يقول كيوپيد إن الحب لا مفرّ منه ، (السطر ١٩٣٠) وهو نوع من الحبس (٢٠٢٨) ، وسبب (ألم وكرب عظيم) (٢٠١٠) ؛ مرّ ـ حلو (٢٢٩٦) يتسبب في تطرّفات عاطفية تجعل حياة الحب (عكسها تماماً) (٢٣٠٢) . يجد العاشق أنه لا يفضل مصاحبة غير ذاته (٢٣٩٣ وما بعده) . هو عرضة لهبّات حارة وباردة (٢٣٩٨) ، يحسّ بالخمول أحيانا (٢٤٠٨) ويعوزه النطق (٢٤٠١) ، يرسل حسرات عظيمة (٢٤١٤) . وهو ينظم أغان و(شكاوى) آملاً أن يرضي حبيبته (٢٣٢٥ وما بعده) ؛ غيابه عنها يجعله تعيسا (٢٤٢٠) ، ولكن رؤيتها والاخفاق في نوالها عذاب لا يطاق (٢٤٥٧ وما بعده) . ولو قيّض له أن يكلّمها لأصابه الشحوب وانعقد لسانه (٢٥٢٨ وما بعده) . يقضي أيامه في قلق ولياليه في سهر ، لأنه يعذّب نفسه بأحلام الحب فيطيل جواه (٢٥٦٨ وما بعده) أو ينسلّ خارجاً برغم الأنواء ليسهر قرب دار حبيبته (٢٦٤٩ وما بعده) . ومن المحتوم أن يبدو على جسمه الضنى ، ويظهر عليه الشحوب والنحول شأن من أقاموا على العشق (٢٦٨٤) ؛ وهو يحتمل هذا كله آملاً أن يظفر من حبيبته بنظرة رضا (٢٦٢١) أو قبلة وحيدة (٢٦١٠) . تفصيلات كهذه (وثمة غيرها كثير) تجمّعت وشكلت جزءاً من دستور حب[٣] متشعب بقي مزدهراً بالرغم من السخرية التي انهالت عليه من كتّاب متأخرين .

المعارضات الساخرة التي نذكرها اليوم تكاد تكون جميعها صادرة عن شكسپير ، الذي كانت له نظرة تنفذ الى دواخل الشباب المائع ، كما نجد في بعض الفقرات من مسرحية **سيّدان من ڤيرونا** ومسرحية **كما تهواه** . والإرداف من ضروب المحسّنات اللفظية الشائع استعمالها في صناعة المجازات التي تصف حالة العذاب في ذهن العاشق ، لأن الإرداف (وهو جمع النقيضين) من أفضل ما يناسب التعبير عن الفورة العاطفية التي يكابدها العشاق من أصحاب الغنائيات ، إذ وجدوا أنفسهم محكومين بتقلبات عجيبة في المزاج . وأكثر ضروب الإرداف شيوعا تجمعها غنائية وايات التي مطلعها :

لا أجد سلماً ، وحربي انتهت جميعاً
أخشى وآمل ، احترق وأنجمد كالثلج .

وهـذه المجازات قـديمة ، لأن فكـرة تشبيه الحب بـالحرب تعـود أصلاً الى أوقيـد (صَبَوات ، ١/٩) ، والاحتراق والانجماد ترجع الى عهد سافو[٤] (القصيدة ٢) وكلا المجازين مما يوجد لدى پتراركا واتباعه المتأخرين في ايطاليا ، فعاد بمقدور الكتّاب الانگليز أن يرِثوا مفردات حب جاهزة . وقد تصادف أن غنائية وايـات تحاكي قصيـدة پتراركا **سلاماً لا أجد** ، ولكن المجازات ذاتها تتواتر في مئات القصائد صعُداً حتى القرن السابع عشر . يكاد يكون الرجل دوماً هو الذي يعبّر عن مشاعره بهذه الطريقة : وليست

المرأة سوى شيء جميل يهتم به العاشق ، مخلوق ذي جمال تغالي في مدحه النعوت ، ولكنها لا تبلغ أبدا حد أظهار ما لديها من استجابات عاطفية .

ينتظر من العاشق أن تتملكه الغيرة من أي شيء أو شخص يكون أقرب الى الحبيبة من نفسه ساعتئذ . و(مجاز الغيرة) من المسائل المألوفة من الديوان الإغريقي (٨٤/٥ ، ١٧١ ؛ ١٥/١٢ ، ٢٠٨) وقد شاع استعماله بين مؤلفي الغنائيات الذين يشكون أن الحيوانات الأليفة وحتى الأشياء غير العاقلة كالمرايا والقلائد تستمتع ببهجة القرب من حبيباتهم . كليوپاترا في مسرحية شكسپير كانت تغبط الحصان الذي يحمل جسم أنطونيو (٢١/٥/١) ، و أستروفيل كان يغبط عصفور ستيلا (٨٣) إضافة الى كلبها الأثير (٥٩) ؛ ومن بين الأمثلة العديدة على الغيرة من شيء غير عاقل كلمات روميو إذ يلمح جولييت :

أنظر كيف تسند خدّها الى كفها:
آه! ليتني كنت قفّازاً على تلك الكف،
إذن لقدرت أن ألمس ذلك الخدّ. (٢/٢/٢٣ ـ ٢٥)

والعشاق الأدنى مرتبة كانت لديهم أحلام يقظة مفرطة الحسيّة وكانوا يغبطون البراغيث التي (تدغدغ أثواب الحسان) (**القصة الحزينة للدكتور فاوستس** (١٦٠٤) ، ٤٢٦ وما بعده) ، أو كانوا يترنّمون بالخبرات البهيجة لملابس النساء :

يا شعاراً سعيداً ، يا دثاراً أسعد منه
إذ يداعب كل يوم ردفيها .

صور كهذه (وهي من أغنية في كتاب راندولف **البائع الجوّال الظريف** ، ١٦٣٠) أثارت حفيظة أعداء المدرسة اللحميّة في الشعر فقادوا حملة فاشلة مع توماس برايس ضد الكتابة البذيئة وما يدانيها من العبث . يختتم مارستن استعراض الشعراء الذين يرغبون في التحول الى براغيث أو مشدّات ردفين أو كلاب بتذكيرهم انه ليس غير وحشي الطباع من يرغب في التنازل عن مرتبة البشر : (لأن شكل البهيمة يتفق وروح الوحش) (**تأنيب الخِسّة** (١٥٩٨) ، ١٣٧/٨) . ولم يخطر ببال مارستن ، في شوقه لرؤ ية أصحابه من الشعراء صوراً مجسدّة للروعة ، بأن الرغبات التي تتضمنها تلك المجازات الذهنية قد تكون عابثة عن عمد ، أو أن تكون حتى لإشاعة المرح ؛ لذلك وجد من الضروري أن يحس بالفضيحة تجاه الرغبة التي يعبّر عنها بارنز في **پارثينوفيل وپارثينوفه** (١٥٩٣ ، ٦٣) إذ تمنّى لو ينقلب الى خمرة فيدور في جسم حبيبته ويجري مستمتعا خلال (موضع اللذة) ((وهنا يتبع مشورة خاطئة ،) كما يعلّق خبيث في **إصطحب الى سافرون ـ والدن** (١٥٩٦) ، (لأنه عندما تضطر حبيبته لقضاء الحاجة ، فهو في خطر الانقذاف خارج حدود وصالها)) . ومن الواضح أن أستجابة

[ناش] هي الصحيحة في هذا المجال ، ولا حاجة بالمرء أن يكون مفرط الاحتشام حول مجازات بارنز شأن الشاعر كبير شعراء إقليم ميريلاند في رواية جون بارث : **عنصر عشبة الأبله** (١٩٦٠ ، ٢ / ٢١) . مثل هذه المجازات يجب أن تؤخذ بنفس الروحية التي قدمت بها وتعامل على أنها محض عبث ومغالاة عرضة للمزيد من التزويق الفكِه .

سيدة الغنائية

عندما يتحدث مؤلفو الغنائيات الاليزابثيون عن حبيباتهم فان أوصافهم تميل الى القواعد التي اختطها مقلدو بتراركا في ايطاليا وفرنسا ، فيطرون الشعر الأشقر ، والعيون المتألقة ، وسيماء السوسن والورد ، وشفاه المرجان ، وأسنان اللؤلؤ ، وهكذا . وثمة مَسْرد مبكّر يكاد يكون شاملاً ، نجده في (العذاب) السابع في كتاب توماس واتسن : **هيكاتومپاثيا** (١٥٨٢) : فلدى الفتاة (خصلات صفراء تفوق الذهب الخِلاص) (عيناها المتألقتان تستحقان مكانا في السماء) بينما :

على الخدين منها تنام سوسنة ووردة ،
نَفَسها عبير عذب ، أو لهب مقدّس ،
شفتاها أشدّ حمرة من حجر المرجان ،
عنقها أشد بياضا من معمِّر التمّ ذي الهديل ،
وصدرها رقراق كعِرق البلْور . . .

كل واحدة من هذه المقارنات قد سبق استعمالها ، كما أوضح أوگل في دراسته المستفيضة عن الأصول الكلاسية في المجازات الأدبية ، وهي دراسة رائدة زاد عليها بطرق شتى كتاب ل .سي . جون . يوضح أوگل أن مجازات الوصف الأكثر شيوعا قد استعيرت من شعراء المراثي الرومان ، الذين استعاروها بدورهم من الكتّاب الاغريقْ في العهد الاسكندري . ويبدو ان الشعراء الانگليز لم يضيفوا شيئا على مفردات الحب اللاتينية والفرنسية والايطالية . وكل واحدة من المجازات القياسية يمكن تطويرها بأشكال قياسية كذلك : العينان المتألقتان تميلان الى ما يشبه نجمتين في وجه سماوي ، والشعر الذهبي يحتمل جداً أن ينقلب الى شراك من ذهب توقع العاشق المسكين . والطريقة المألوفة في جمع تلك الصفات كانت بتنظيم (شعار) أو مَسْرد ، وهي طريقة أوجدها في القرن الثالث عشر جفري أوف ڤانسوف وشاع استعمالها بعد أن أخرج كليمان ماغو عمله الأثير (شعار الصدر الجميل) عام ١٥٣٦ . وثمة العديد من الأمثلة الانگليزية ربما كان أفضلها وصف سدني البديع (أي لسان يقدِم على وصف محاسنها) ؛ ولكن سبنسر إذ يصف عروسه في نشيد العرس يقدم خير ما يمثل ذلك بشكل مختصر :

عيناها الحلوتان تشعّان بالبريق ،

جبهتها عاجية البياض ،
خدّاها كتفاحتين شرّبتهما الشمس بالحمرة ،
شفتاها كرزتان تغريان الناس باللثم ،
وصدرها كجفنة من لَبَن صُراح ،
حلمتاها مثل سوسنتين في البراعم ،
وجيدها الثلجي مثل بُرج من رخام ،
وجسدها جميعاً مثل قصر منيف .

والجداول (حتى ما يعدّد صفات شهوانية كهذه) يمكن أن تورث الملل ، رغم ان مؤلفي الغنائيات كانوا أقل توجّساً من جونسن حول موضوع تعداد الخطوط الملونة في الزنبقة . وكانت إحدى طرق التنويع في (الشعار) أن يدّعي الشاعر أن حبيبته قد اكتسبت جمالها على طريقة پاندورا[٥] ، من عدد من الآلهة والالهات . فيليس في شعر لودج مثلا ، لها عينا أپولو ، وابتسامة ڤينوس ، وقدما ثيتس ، ومواهب الهية شتى غيرها (**فيليس** (١٥٩٣) ، كان المصدر المباشر لهذا المجاز غنائية في مجموعة رونسار **صَبَوات** (١٥٥٢ ، ٣٢) ، ولكن (كاملة الاوصاف) تعود في الأصل الى هزيود **الأعمال والأيام** ، ٧٠ ، ٧٢) والى بعض المقطوعات من شعر روفينوس في **الديوان الاغريقي** (٥/٧٠ ، ٩٤) كما أوضحت ذلك في مكان آخر .

الفتيات اللائي كنّ موضع إطراء بمثل هذا الإفراط كان

ss

سلوكهن يميل الى سلوك الحسناء القاسية في شعر چوسر ، ويعاملن جميع الإغراءات للحب بازدراء قاسٍ (وتحمل صفة قاسية المعنى النقيض لصفة عفيفة في لغة الغنائية) . إذ يجابه بصدود آني ، قد يردّ العاشق بقصيدة من نمط (أُقطفِ اليوم) محذراً السيدة أن تريه بعضاً من حنان (بمعنى النقيضين) قبل أن يجعلها تقادم السنين غير مرغوبة جنسياً . العبارة اللاتينية أُقطفِ اليوم) مأخوذة من قصيدة للشاعر هوراس (١/٩) إذ ينصح ليوكونوئي ألا تغرق في تأملات عما يخبئه المستقبل ، ويقول لها : أحصدي غلّة اليوم ولا تضعي كثيراً من الثقة في العد) . مثل الكثير من الموضوعات الكلاسية ، قد تغيَّر هذا الموضوع إذ تناوله الشعراء المتاخرون ، فقد أصبحت عبارة هوراس عِش الآن عند شعراء عصر الأنبعاث إعشق الآن ، وازدهر هذا المجاز في قصيدة هريك المشهورة :

إجمعي الورد في البراعم ما اسطعتِ
فان الزمان دوماً يطير ؛
هذه الزهرة التي تبسم اليوم
الى الموت في غدٍ ستصير
فدعي ذلك الحياء ، وصوني الوقت ،
واستخلصي من الزمان عريساً :
فاذا ما أضعت عهد شباب ،
لغدا العمر في انتظار تعيساً .

تختلط التهديدات مع وعود في أساليب شتى من الامتاع ، وكل فتاة نُصحت أن تُسلم عذرتها قبل فوات الأوان كانت تجد نفسها موعودة بالخلود في أشعار من أغواها . الجمال عابر ، تقول المناقشة ، ولكن قصيدة عن امرأة جميلة سوف تبقى الى الأبد :

إذا ما بقي أناس يتنفسون وعيون تبصر
بقيت هذه القصيدة ، وهي التي تهبُك الحياة .

هكذا يختتم شكسبير غنائيته الثامنة عشرة ، وقد استخدم الى أقصى الحدود هذا المجاز المخلِّد . يدّعي هوارس في **القصائد** (٣/٣٠) أنه أقام تمثالاً أبقى من البرونز ، ويردد شكسپير هذا القول فيفخر أن (لا الرخام ولا التماثيل المذهّبة للملوك سوف تعمرّ أكثر من هذا الشعر الفخم) (**الغنائيات** ، ٥٥) . ما كان أشدّه إغراءً أن يتاح للواحدة القيام بدور سينثيا أمام پروپيرتيوس ، أو لورا أمام بتراركا ، أو ستيلا أمام أستروفيل

إن وجود المجازات التقليدية وعدداً من الأساليب البلاغية البسيطة نسبياً مكّن الكثيرين ممن تعوزهم الموهبة أن يخرجوا أشعاراً مسبوكة خامدة في مدح حبيباتهم . وكانت المعارضة الساخرة طريقة ذكيّة للتعبير عن الضجر . كان

بعض أصحاب المعارضة الساخرة يقلّد حيلة فرانچسكو بيرني في لصق المجازات التقليدية على الأجزاء الغلط من الوجه ، كما فعل سدني عند سرد مفاتن موپسا :

جبهتها تشبه المنثور ، خدّاها بلون الياقوت ،
عيناها المتألقتان مزدانتان باللؤلؤ ،
شفتاها بزرقة اللازورد[٦] ؛

وفي المسرحية التي يقدمها الحِرفيّون الأجلاف في مسرحية شكسپير **حلم ليلة الصيف** ، نجد مصلّح المنفاخ الذي يقوم بدور ثزبي[٧] يتحدث بحنان عن شفاه السوسن وأنف الكرز في وجه پيراموس القتيل (٥/٢/٣٣٨ وما بعده) . وثمة حيلة أخرى أكثر شيوعا وهي اختراع مجازات جديدة والكتابة في مدح البشاعة الفائقة لدى السيدة . وكانت النتيجة (شعاراً) مضحكاً أو (ضد الشعار) . (أنفاسك مثل بخار فطيرة التفاح) يقول دورون مخاطبا كارميلا في مسرحية گرين : **مينافون** (١٥٨٩) :

شفتاك تشبهان خيارتين طرّيتين ،
أسنانك أشبه بأنياب أضخم خنزير ،
حديثك مثل هزيم الرعود :
ليعطني الله أصابع قدميك وشفتيك وما يتبع .

ما يقدّم سدني من (ضد الشعار) عن مظهر موپسا

المريع يرينا كيف أن حبيبة كاملة الأوصاف قد تنقلب بسهولة الى امرأة كاملة القبح ، لأن موپسا لا يعنيها قط الا تكون لديها عفّة ڤينوس وبصيرة كيوپيد الأعمى وهيئة ڤلكان العرجاء . قصائد كهذه يذكرها د . ل . گص في دراسته عن أشباه قصيدة جون دَنْ : آناگرام [٨] (**فصليّة مكتبة هنتنگتون** ٢٨ (١٩٦٤) ص ٧٩ـ٨٢) ؛ كما يناقش كونراد هلبري أمثلة متأخرة في مقدمته الى **قصائد جون كولوب** (وسكونسن ، ١٩٦٢) فيرى أن القصائد في مدح القبح تشكل نمطاً منفصلا يدعوه نمط (الحبيبة المشوّهة) (وهو تعبير أخذه عن قصيدة للشاعر سكلنگ) .

في هذه الأمثلة جميعا ، كان الهدف تهديم ما كان يحسب مجازات مهجورة . وكان ثمة مجال لأنواع خلاّقة أخرى من المعارضات الساخرة ، كما نجد في أشعار دَنْ وشكسپير . في **غنائيات** شكسپير ، تمثل (السيدة السمراء) معارضة ساخرة خلاقة تجاه الحبيبة التي يُغالى في اطرائها في أشعار پترارکا :

عينا حبيبتي لا تشبهان الشمس في شيء ؛
فالمرجان أكثر احمراراً من حمرة شفتيها :
وان كان الثلج أبيض فنهداها قتام ؛
وإن كان الشعر أسلاكاً ، فأسلاك سود تغطي رأسها .

في رفض دعوى أن الرجال يفضلون الشقراوات ،

يعتمد شكسبير على الأعراف التي يسخر منها . وقد تكون شدة المشاعر وراء نظم هذه القصيدة ، ولكن إبداعاتها الشكلية (استمرارها في الحط من المجازات التقليدية) تصدر عن عقل يفكّر لا عن قلب يشعر . بوصفها معارضة ساخرة ، هي خلّاقة بمعنى أنها تسخر من عرف زائف ، وتفتح في الوقت ذاته أبواباً أمام نوع جديد من الشعر يعتمد على مجموعة جديدة من الأعراف . إطراء موبسا المتناقض عند سدني لا يقود الى غير الصورة المضحكة والبشاعات ؛ ولكن تحوير العرف بصورة أكثر براعة لدى شكسبير يتيح له استغوار العلاقة مع امرأة ليست جميلة بمقاييس بتراركا ، وهكذا يوسّع في مجال شعر الحب . تستخدم قصيدة (الخريفية) من شعر دَنْ أسلوبا مشابهاً . سيدات الغنائيات في عمر الربيع دوماً ، ولكن السيدة التي يكتب عنها دَنْ ليست كذلك :

لا جمال الربيع ولا الصيف فيه من الحلاوة
مثل ما رأيت في ذلك الوجه الخريفي .

لقد أمكن متابعة موضوع الجمال الخريفي الى أصول في **الديوان الإغريقي** (٥/٢٥٨) ، كما ان الدفاع عن جمال الكهولة كان يمكن له أن يظهر في مجموعة دَنْ المبكرة : **نقيضات ومشكلات** ؛ ولكن الوعي بهذه الأمور يجب الا يعيقنا عن النظر الى (الخريفية) في إطار الكتابات التي

تحاكي بتراركا ، فنلاحظ كم كانت تبدو جديدة في وصفها الودود لوجه الامرأة المتغضّن . هنا ، كما في غنائية شكسبير ، تخلّف شيء جديد آسر وراء تحطم المجازات القديمة المستهلكة .

لقد كان من عادة الكتّاب أن يسخروا من المجازات في موضع ليستعملوها بشكل جاد في موضع آخر ، لذا لم يعد القاريء المعاصر يعرف دائماً كيف ينتظر منه أن يستجيب . وفي الواقع إن الكثير من الشعراء كان يبدو عليهم أنهم يسيرون في منطقة وسطى بين الجدّ واللعب ، فقد غدا ذلك ممكنا حين اصبحت المجازات مألوفة بشكل يتيح لها أن تصير الموضوع بدل الزينة في القصيدة . فبدل تأمل الفتاة ذات الشفتين كالكرز والخدين كالورد يتأمل كامپيون في الورد والكرز فيصنع منهما قصيدة :

في وجهها حديقة ،
حيث ينمو الورد والسوسن الأبيضْ ؛
ذاك موضع من جنّة السماء ،
تنداح فيه الثمار الشهيّة ،
والكرز ينمو ولا من يقدر ان يشتريه
حتى يصبح : (ناضجاً يا كرز) .

هل نحن ملومون إن غلبنا الضحك إذ يقول لنا امرؤ أن وجه حبيبته يشبه حديقة ؟ لا احسب ذلك . مثل هذه

الاستجابة قد تأتي طواعية لا كرها، لأن القصيدة بشكلها العام تعبير أنيق عن مديح . والفن الذي يعرضه كامپيون هنا هو فن إقامة التوازن بين المجازي والحرفي ، بين الإطراء المفرط والسخرية من الإفراط . وهذا فن برز فيه ألعُبان بارع آخر ، سر فيليپ سدني ، في وصف معماري لملامح ستيلا ، يدعونا للظن أن ستيلا تملك وجهاً يشبه الدار ، وبالضبط يشبه (قصر مليكة الفضيلة) (**أسترفيل وستيلا ، ٩**) . عند مارلو : **هيرو وليياندر** نجد مثالاً رائعاً لهذا التوازن ، فالقصيدة تجهد دوما لترسيخ ما فيها من بهاء دون ان تصل حد التطويح به . لدى هيرو نفَس حلو كالذي عند سيدة الغنائيات ، ولكن بشكل فعلي ، ومن أسف أنها تتحمل النتائج :

يمدح الناس ذكي الرائحة وهي تمرّ ،
وهي ليست سوى العطر ترسله أنفاسها ؛
وهناك راح النحل يبحث عن عسل دون جدوى ،
وإذ طرد من هناك ، عاد ليحطّ من جديد .

(١/٢١ - ٢٤)

وهذا أفضل من القول إنها ذات نفَس كريه ، وهو ما قد يغري أي معارض ساخر أن يقوله ، لأن لمحة نحو هيرو وشفتاها تعجّان بالنحل فيها من البشاعة ما يكفي للدلالة على وجود السخرية في المغالاة . وعندما يقال لنا إن أثوابها

الثمينة المترفة ملوثة (بكثير من البقع ، تركتها دماء القتلى من عشاقها المساكين) (١/٥١ وما بعده) يخطف أمام أبصارنا مشهد هيرو في صدرية قصّاب قبل أن نصحو على مشهد مفاتنها . لم يكن مارلو ملتزما بمجازاته اكثر من سدني ، ولكنه مثله يدرك أهميتها في نعيم شعري يأخذ المثالي فيه مكان الواقعي وتكون المغالاة هي المألوف . وتذكّر الأساس الأدبي في المجاز بين الفينة والفينة مكّن الشعراء من إبقاء الطريق سالكة بين الواقع والمثالي ، كما مكّنهم من تغذية المتعة الحسية بظرف عقلي . الوحيدون الذين حملوا مجازات أصحاب الغنائيات على محمل الجد هم صغار الشعراء ، وكانوا هم الذين قتلوها .

المغالاة الرعوية

في المراثي الرعوية من عهد ثيوكريتوس فصاعداً ، كان الميت دائما تبكيه الطبيعة برمّتها ، بسبب عقيدة رعوية بوجود علاقة ودّية بين الإنسان ومحيطه ، كما يبدو من الربط بين الشمس والسعادة وبين المطر والحزن . وكان من النتائج العرضية لهذه (الشخصنة) (كما داعاها رسكن) مجاز يستعمل لا في ذكر محاسن الميت ، بل في مدح الأحياء من النساء ، مجاز يتضمن فكرة مؤداها أن الفتاة التي يحبها المرء لها أثر يبعث الحياة في الطبيعة ، بحيث أن الازهار تتفتح

عندما تحضر ولكنها تذوي أو تموت عندما تغيب . يعود الأصل الطقسي لهذه الفكرة الى الشكل الذي تتخذه في الرعويّة الثامنة من شعر ثيوكريتوس ، حيث تصبح نائيس نوعاً من آلهة الطبيعة يُغني حضورها المراعي ويزيد إدرار الحليب . يدعو جي . ب . لايشام هذا المجاز (المغالاة الرعوية) ويخصص جزءاً من كتابه **الفن الشعري عند مارڤيل** (لندن ، ١٩٦٦) ليشرح كيف تطورت على أيدي شعراء القرن السابع عشر (ص.٢٢٤ - ٣٧) . لقد تطورت في انگلترا في وقت أبكر مما يظن لايشام على ما يبدو ، حكماً من غنائية كثيرة الورود في المجموعات الشعرية ، مأخوذة من مجموعة كونستابل دايانا (١٥٩٢ ، ١/٣/١) :

حضور سيدتي يجعل الورود حمراء ،
فهي إذ ترى شفتيها ، تحمّر من خجلٍ ،
أوراق السوسن صارت شاحبة من الحسد ،
فيداها البيضاوان تركتا في الأوراق ذلك الحسد ؛
وزهرة المخمل خارج أوراقها انتشرت
لأن سيدتي لها نفس ما للشمس من أثر

تذكر ناشرة ديوان كونستابل ، جون گرندي ، نظائر من أشعار رونسار و بيوليتسيانو وغيره من الشعراء الايطاليين ، ولكن يبدو أن كونستابل قد عثر على المغالاة

لرعوية أثناء محاولته قول شيء جديد عن الخدود الوردية
والأيدي السوسنية البياض . فثمة فرق في النوع بين فتاة
جميلة تفوق سنا الورود وبين إلهة طبيعة تبعث الدفء والحياة
في أزهار المخمل : الورود الخجلى تزرع في بيت زجاجي
من مجازات الغنائيات ، ولكن الأمر بحاجة الى خبير في
لمغالاة الرعوية لينتج زهرة مخمل استوائية المبيض .

بالمختصر . . جميع الأزهار تأخذ محاسنها عنها ،
فعن نفَسها العذب تصدر أطيابها العذبة ؛
ودفء الحياة من بريق عينيها
يبعث الدفء في الحقول والحياة في البذور .

عنوان غنائية كونستابل (عن حبيبته بمناسبة سيرها
في حديقة) إرهاص بما تبع من شعر المغالاة الرعوية ، لأن
أغلب الأمثلة التي يبحثها لايشام هي من النوع الذي يذكره
تلميذ سابق له ، هـ . م . رچموند ، تحت اسم (أشعار
التجوال) ، أشعار مثل قصيدة كليڤلند (عن فيليس وهي
تسير ذات صباح قبل الشروق) أو قصيدة سترود (عن
كلوريس وهي تسير في الثلج) . ومثل ملابس الامبراطور ،
لم يكن من السهل تحديد الأثر المفيد الذي تتركه بَركَة
السيدة على ما حولها . كان سكلنگ يراقب السيدة
كارلايل وهي تسير في الحديقة في قصر هامتن ، ولكنه
لم يجد المكان قد تغيّر بعد ذلك ، وقد أدهشه أن يجد

SS

كيري يحتفظ بذكرى محددة عن كيف أنها ـ كانت تعطّر الممرات وتجعل النباتات تزدهر :

عليّ أن أعترف ، يا توم ، أن تلك العطور
لم تلامس أنفي ؛ ولم أجد أن من مرورها
قد نبت أي شيء جديد ؛

ولكن ، كما يعترف بعد ذلك في القصيدة ، كان سكلنگ مشغولاً بتعرية السيدة في ذهنه بحيث لم يستطع ملاحظة شيء آخر . المغالاة الرعوية حكاية قديمة بالنسبة الى سكلنگ ، رغم أنها كأي مجاز آخر كانت تثير اهتماماً جديداً عندما يبدأ الناس في السخرية منها . الأبيات التي تقارب الوقاحة في مطلع قصيدة كولي (الربيع) :

رغم أنك غائبة عن المكان ، عليّ أن أقول
أن الاشجار ما تزال جميلة ، والأزهار بهيجة ،
كما كان شأنها منذ الأزل ـ

تعتمد بشدة على معرفة أصيلة بـأمثلة من المغالاة الرعوية ، كما في شعر كونستابل ، لأنه ليس ما يدعو كولي أن يقول ما قاله هنا إذا لم يكن القرّاء يتوقعون منه أن يقول شيئا معاكساً بالمرّة . وأبرع مثال على ذلك استخدام مارڤيل للمجاز في قصيدته (عن دار أپلتون) (المقطع ٨٧) ، حيث تتغلغل حرفية واضحة في المألوف من الإطراء

المغـالي لجعـل المسـألـة مقبـولـة عنـد المتحـذلقين من المعاصرين أمثال كولي :

إنها هي التي أعطت هذه الجنائن
ذاك الجمال العجيب الذي يزيِّنها ؛
فهي تمنح الغابات اعتدال قوام
وتدين لها المروج بالعذوبة . . .

ليس ثمة من أسرار تحيط بالشابة ماريا فيرفاكس ، رغم أن طريقة عرض الإطراء تحمل المرء على الإعتقاد بوجودها . كل ما يقوله مارفيل إن ماريا فتاة جميلة تحسن تنظيم الحدائق لتشبه الطبيعة ، أما الإيحاء بأنها إلهة طبيعة ذات مواهب سحرية فتشجع عليه معرفتنا بالموروث من المغالاة الرعوية أكثر مما قد كتبه مارڤيل هنا في الواقع .

مجازات شعارات النَبالة

في الغنائية الثالثة من مجموعة أستروفيل و ستيلا يعيد سدني حكاية الحكم الذي أصدره باريس[٩] لينمّق مديحا لابنة إرل أوف إيسكس ، بنيلوپي ديفْرو . واذ يُقصد أپولو ليحكم بين جوبِتر و مارس و كيوپيد [١٠] أيهم يمتلك أجمل نقش على درعه، يصدر الحكم لصالح كيوپيد لأن على الهامة منه

شَعر ستيلا الجميل، ومن صورة وجهها صنع ترساً،
حيث الورود الخضيبة تزين حقل فضة.

ss

يستعير سدني لغة شعارات النبالة لكي ينمّق المجاز التقليدي الذي يعزو الى الحبيبة في الشعر البتراركي سيماء من حمرة وبياض أو من ورد وسوسن ؛ وهو يفعل ذلك ليشير بطرف خفي الى شعار آل ديفرو ، الذي يتكون من ثلاثة أقراص حمراء (وردات) في حقل فضة (أو ، بحسب اللغة الخاصة بالشعارات ، **فضة** ، **مستعرِض** ، **خضاب** ، **في ثلاثة أقراص رئيسة**[11]). وان كان بوسع العارفين ملاحظة العلاقة بين ستيلا و پنيلوپي ديڤرو ، فان الغنائية الرابعة والستين شجعتهم على ملاحظة العلاقة بين استروفيل و سدني ذاته ، لأن القصيدة تقول : بينما يحمل كيوپيد سهماً في نقش شعاره ، فان أستروفيل يحمل رأس السهم (النصل المستعرض) وهو بارز في شعار أسرة سدني (**ذهب** ، **نصل لازوردي**) . والغرض من استعمال مجازات النبالة هنا ، كما في تقليد كونستابل في الغنائية الثالثة عشرة (رجال في الدروع يُبدون ثلاث فضائل) ، كما فعل شكسپير في الإشارة الى شمس يورك في بداية مسرحية **ريچارد الثالث** (نسخة ١٥٩٧) :

الآن شتاء استيائنا ،
صار صيفاً رائعاً بشمس يورك هذه .

وقد استهوت الجِدّة في صور شعارات النبالة كتّاباً آخرين . فيبدو أن بارنابي بارنز لم تكن في ذهنه أسرة

بعينها عندما استعرض مفاتن پارثنوفه في الغنائية التسعين من مجموعته **پارثينوفيل و پارثنوفه** (١٩٥٣) :

فضة في الوسط وصورة قذيفة كروية
يحيطها سوار لازوردي ، الى اليمين :
والهامة قوسان من ذهب ، يكادان يعتنقان . . .

في شعر كليڤلند بشرة فسكارا من **فضة** يجري فيها **ذهب** ، وهذا يحملني على الظن أن دنكان وهو مسجّى في مسرحية **ماكبث** و (بشرته الفضية موشاة بدمه الذهب) (١١٢/٣/٢) قد وقعت على أسماع الجمهور المعاصر كنموذج رائع من لغة شعارات النبالة وليست (كما حسب قرّاء متأخرون) جميلة بشكل غير لائق بوضع رهيب . وثمة مجاز من هذا النوع أكثر تنميقا يشكل الأساس في قصيدة وليم دنبار **زهرة الشوك والوردة** ، التي نظمها عام ١٥٠٣ تكريماً لزواج ماركَريت تيودور من جيمز الرابع ملك سكوتلاند . الوردة ذات لون أحمر وأبيض (السطر ١٤٢) بسبب أن هذا من المديح المألوف لجمال ماركَريت ، ولأن ماركَريت كذلك تنحدر من أمٍ من يورك وأب من لانكاستر . في هذه القصيدة يسبق دنبار في أسلوب المديح الذي اتخذه شعراء متأخرون في إطراء الملكة اليزابيث ، وردة آل تيودور التي نبتت من تآلف آل يورك مع آل لانكاستر الذي أنجب (الوردة الحمراء والبيضاء في وجهها معاً)

(كَريفيل ، كايليكا (١٦٣٣) ، ٨١) .

مجازات شعارات الرموز

بعفوية لا يمكن أن توصف بعدم اللياقة ، يقول هوراس في رسالة ودّية (رسالة الى پيزو) إن الشعر يشبه الرسم ، لأن بعض الأشعار ينبغي النظر اليها بدقة ، وبعضها خلاف ذلك . خارج سياقها ، صارت عبارة (مثل الصورة الشعرُ) موضوعاً لأشهر حالات سوء الفهم في التاريخ الأدبي ، لأنها صارت بمقام الموئل البديهي كلما دعت حاجة لتسويغ وجود الصور في الشعر أو لإضفاء وزن هوراسي على قول شائع أطلقه پلوتارك ، وغالبا ما ينسب الى سيمونيديس ، وقد نظمه پتنام في أبيات غثّة (ص ٢١٨) .

إن كان الشعر ، كما قال بعضهم ،
صورة ناطقة للعين ،
فيجب الا يُنكر على الصورة
أن تكون شعراً صامتا .

إن القول بأن الرسم والشعر من (الفنون الشقيقة) ، حسب عبارة درايدن ، يظهر بوضوح في كتب الشعارات في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، في جمعها بين الأشعار الاخلاقية وبين الصور الرمزية أو ذات الأسلوب الدارج بشكل

لا يجعل الصورة مفهومة إلا بمساعدة الأشعار التي تفسّرها ، كما لا يجعل الصور العادية في تلك الاشعار تكسب حيوية إلا من وجود الصور . وكان يراد للصورة والشعر في الأساس أن يعتمد احدهما على الآخر ، رغم أن المرء سرعان ما يألف أساليب أصحاب الشعارات فيكتسب قدرة على (قراءة) الصورة من دون الرجوع الى الشعر ، و (رؤية) الصورة الشعرية من دون الرجوع الى الصورة .

إن ظهور هذا النوع من عادات القراءة قد شجّع الشعراء على التخلّي عن الصور ، فحاولوا أن يدخلوا في مجازاتهم نوعاً من الحيوية والرمزية النَسقيّة التي كانت وظيفة النقّاش في رسوم كتب الشعارات . وهذه واحدة من طرق النظر الى اللوحات والمواكب في **مليكة الجان** . فالأشخاص الذين يصفهم سپنسر في الخطايا السبع القاتلة يحملون صفات تدل على الحالات التي يمثلون ، بحيث تغدو الفقرة جميعا لا تشبه وصف موكب فعلي قدر ما تشبه وصف نقش يرمز الى ذلك الموكب : فالكسل يحمل كتاب صلوات غير مفتوح ، والفسق يحمل قلباً يحترق ، لا لأن بهما حاجة الى هذين الشيئين في تلك اللحظة ، بل لأن العادة قد جرت بخيال أصحاب الشعارات أن يصوّروا الأشخاص على تلك الصورة . ويبدو أن سپنسر يشير دوما الى سلسلة من صور الشعارات غير الموجودة ، لكن القرّاء المعاصرين كانوا على

استعداد لتقديمها ؛ وليس من الغريب أن نجد **مليكة الجان** تنقلب الى كتاب يرجع اليه صانعو الشعارات من المتأخرين أمثال پيچام .

يحوي كثير من الرموز شعارا في عبارة مركّزة بارعة تلخص المغزى الذي تعبّر عنه الصورة والأشعار بشكل أكثر حيوية وكمالاً . إن هذه الشعارات يمكن إدراكها بالنظر في الصور الرمزية ، أو بالعبارة في المجازات الرمزية ، وهذا بعض ما جعل ماريو پراتس يقول في **دراسات في الصور الشعرية في القرن السابع عشر** ان الرموز والمجازات ثمار من نفس الشجرة (ص ١١) . ونجد المحـامي الإيطالي آندريا آلچياتي ، الذي ابتكر اسم الشعار وشكله عندما نشر **كتاب الشعارات** (١٥٣١) ، يقيم أكثر من ربع كتابه على إپيگرامات/ أشعار قصيرة بارعة العبارة مركّزة/ أخذها من **الديوان الإغريقي** ، وكان يتناول كلمات **شعار** ، **إپيكرام** ، **مجاز ذهني**، وكأنها اصطلاحات تقوم مقام بعضها . يقول ماريو پراتس ، وهو يشرح قول آلچياتي ، (ص ١٨) إن (الشعارات لذلك أشياء (تمثيـلات أشياء) تفسّـر مجازاً ذهنياً ؛ والإپيگرامات كلمات (مجاز ذهني) تفسّر أشيـاء (مثل عمل فني ، قربان ، ضـريح) ؛ وبعبـارة اخرى ، فالمجازات الذهنية تفسّر الشعارات التي تبعث الروح في المجازات الذهنية التي تفسّر الشعارات . . .

تقدم مجازات شعارات الرموز فرصاً نادرة لمن ينظر الى العالم على أنه كتاب الله ؛ ويقف من نظرية المحاكاة موقفا جديا يحمله على الاعتقاد ان على الشعراء أن يحاكوا في أشعارهم تلك الالغاز ذات المعنى الأخلاقي التي يواجهون في العالم حولهم . ففي أي مجال فيه (شعريّة التطابق) تحتل مجازات شعارات الرموز مكان الصدارة ، لأن (كتاب الله) العالمي قد خط بالكتابة الصوريّة .

وقد جاء الأثر الأكبر في تطور كتب الشعارات من كتاب وضع في القرن الخامس عن الهيروغليفية المصرية ، هو **هيروغليفية** هوراپولو ، المنشور عام ١٥٠٥ . (ماذا تكون السموات ، والارض ، بل كل مخلوق ، ان لم تكن هيرغليفيات ورموزاً لمجد ذي الجلال ؟) هكذا يتساءل كوارلز في مقدمة كتابه **شعارات** (١٦٣٥) . ماذا تكون حقاً ؟ من الواضح أنها وظيفة صانع مجازات مؤمن أن يكشف بعض هذه الأسرار فيدل بذلك على حلول الروحي في الجسدي .

تقدم روز ماري فريمان أحسن وصف لهذه المسائل ، فتشير مرة الى قصيدة من شعر جورج ويذر تصوّر مجاز شعار الرمز في أبسط أشكاله . والقصيدة حول زهرة المخمل عاشقة الشمس ، تبدأ بتاريخ طبيعي لتلك الزهرة ، يثقله ما فيه من صفات بشرية :

ss

ما أحسن ما تكشف كل صباح
صدرها المفتوح إذ يرسل الجبّار أشعته ؛
وكيف ترقبه في سيره كل صباح
وهي تميل نحوه بقامتها اللّدنة ؛
وكيف ، إذ يميل نحو الغياب ، تطأطىء باكية ،
ترودها من الندى دموع ريثما يعود ؛
وكيف تغشّي وريقاتها عندما يغيب ،
كأنها تأنف أن تنظر نحوها
دون عينه عين ؛ أو تأبى
أن تكون في حضرة نور غير نوره .

ثم يأتي المغزى الأخلاقي :

وإذ أتأمل في هذا ، يبدو لي أن للأزهار
أرواحاً تفوق أرواحنا في الكرم ،
فهي تعطينا من الأمثلة أحسنها لنزدري
دنيء ما نسعى اليه ونتعشقه
مما نسبغه علي ما في هذه الحياة الدنيا ،
وهو لا يستحق ما نبذل دونه من جهد .

يكشف ويذر عن اتجاه عام ، مشروع بين الشعراء ، يفضّل **الصورة الناطقة** أكثر بكثير من **الشعر الصامت** ، لذا فهو ينمّق الوصف الشعري حتى يستوطن الصورة ؛ وهكذا استطاعت مجازات شعارات الرمـوز أن تنفصل عن كتب

SS

الشعارات التي نبتت فيها في الأصل . وهذا مثال أكثر حذلقة من مطلع قصيدة فنياس فليچر عن بينلوز (**الأعمال الكاملة** طبعة بواس ، ٢/١٧٣) :

عندما تنظر زهرات الثالوث في وجه الشمس ،
يتغلغل ذلك الضوء البهيج
بأشعة رفيقة ، في أعطافها البنفسجية ،
يريق فيها الحب والدفء ، فيبدو حسنها للعين ،
ويطبع شكله الوهّاج بين براعمها الذهبية .
فإذا نظرت الى وريقاتها وجدت فيها
الشمس دون وهج الشمس في محيط من الفيروز .

تارة أخرى ، نجد موضع الإهتمام زهرة ذات مغزى روحي ، ولكن المجاز الذهني هنا لفظي أكثر منه بصري ، لأن نقطة الانطلاق لا تبدأ من باقة من أزهار الثالوث بل من (جناس تصحيف) : فلو كتبت اسم (أدوارد بينلوز)[١٢] وغيّرت مواقع الحروف لحصلت على إسم جديد مؤدّاه (محبوب الشمس) ، وليس من رمز أكثر ملاءمة لمتأمل يحب الشمس مثل بينلوز من زهرة الثالوث الناظرة تجاه الشمس ((پانسيه) وتعني بالفرنسية (فكرة)) فهذه زهرة ذات وريقات زرقاء بمركز أصفر هو صورة مصغرة للشمس وسط السماوات ، تشكل (توقيعاً) ذا أسرار (يشبه أعلاه أسفله) له قيمة كبرى عند جامعي التوقيعات المقدسة !

تكون مجازات شعارات الرموز أشد إمتاعاً عندما تجسّد وجهة نظر صانعها دون أن تعتمد على فن النقّاش لتكسب حيوية . ومن بين أفضل الأمثلة على الشعارات اللفظية الصرف قصيدة من شعر هنري ڤون بعنوان (الشلّال) نجد فيها الإيحاء البصري بمياه متردّدة قبل أن تنثال في شلّال (وهو مؤثر بصري خارج حدود إمكانية أي نقّاش) الى جانب هدوء الماء الممتد بعد الشلّال توحي بها إيقاعات حركة الشعر . هذه صورة في (كتاب الله) نجد ڤون (يقرأ) فيها كمسيحي كامل الوعي أن بعض السقوط خير : فتردّد الماء يمثل خوف (كل امرىء) من الموت[١٣] ، ولكن هدوء الماء بعد سقوطه في شلّال علامة مطمّنة عن الآخرة المسيحية :

لماذا يبقى الجسد الضعيف في شك
أن ما يأخذه الله ، لن يعيده ؟

ثمة احتمال ان مجازات شعارات الرموز كانت تشكّل في بعض الأحوال لغة خاصة للتعبير عن مذاهب سريّة ، أو مقتصرة على الخاصة ؛ ويحتّم علينا رأي فرانسيس أ . ييتس ، هذا ، قراءة متواليات الغنائيات الاليزابيثية في ضوء كتاب عن **الحماسات البطولية** الذي كتبه جيوردانو وأهداه الى سر فيليپ سدني (١٥٨٥) . (يحتوي كل مقطع من هذا الكتاب على شعار أو زخرف موصوف بكلمات، ويأخذ

ss

هذا الوصف مكان اللوحة في كتاب الشعارات المصوّرة ؛ أو قد يحتوي على قصيدة ، من نمط الغنائية في الغالب ، تتناول في مجازات شعرية الأشكالَ البصرية في الشعار ؛ أو قد يحتوي على تفسير أو تعليق ينير المعاني الروحية أو الفلسفية مما يقدمه الشعار أو تعرضه القصيدة) . (ص ١٠١) . وتخفي اللغة البيتراركية عند برونو تبصّراً في معاناة صوفية . فالقارىء العابر قد يلحظ مسحة پتراركية ، فيتثاءب ، وهو يقرأ :

افتحي ، يا سيدتي ، مداخل عينيك ،
وانظري اليّ ، حتى لو سبّبتِ لي الموت !

ولكن العارفين يدركون خيراً من ذلك . فهم إذ يهتدون بهدي برونو ، يقشّرون اللحاء اللفظي ليكتشفوا أن القصيدة تدور حول موت أكثر صوفية وسمواً مما تنم عنه الصيغ السائرة في شعر پتراركا ، موت هو (حياة أبدية) (ص ١٠٢) . والذي يحدث هنا يشبه ما حدث عندما قام الأتقياء من أصحاب المعارضات الساخرة مثل هربرت بتكريس لغة الحب الدنس ، أو عندما أخرج أوتو ڤان ڤين عام ١٦١٥ صيغة معمّدة من الشعارات الدنسة ، كان قد نشرها في مجموعة عام ١٦٠٨ . وفي كال حالة من هذه الحالات تخفي القشرةُ المعنى الحقيقي بدل أن تكشف عنه . فهل يتوجّب علينا ، والحالة هذه ، أن نقرأ أستروفيل و

ستيلا على أنها (سيرة ذاتية روحية ، تعكس في عبارات مجازات پتراركية أحوال روح تبحث عن الله) (ص ١١٤) ؟ وهل كان دريتن يرى في مرآة الفكرة (١٥٩٤) (ترجمة الترتيلة الى شعارات پتراركية) (ص ١١٩) ؟

مجازات الجذور اللغوية

ثمة صنفان من مجازات الجذور اللغوية ،أولهما يتعمق في معنى الأسماء ، وثانيهما يفترض معرفة بالمعاني الأصلية للكلمات الدخيلة . وهذان النوعان (وقد بحثت فيهما بشكل أكثر تفصيلا في مكان آخر) يوجدان في قصيدة مؤثرة كتبها بن جونسن في موت ابنه بنجامن :

وداعا ، يا إبن يميني ، وبهجتي ؛
لقد كانت خطيئتي فرط أملي فيك ، بُنيّ الحبيب .
إهجع في أمن ناعم ، وان سئلت ، فقل هنا يرقد
أفضل ما لدى بن جونسن من شعر .

في المزدوجة الاولى يشير بن جونسن الى اسم ابنه (**بنجامن** في العبرية يعني (ابن يميني)/ بن يامين/) وهكذا يضفي صفة الجذر اللغوي على الصورة البلاغية الإغريقية (انتونومازيا)/ وهي تقترب من الإستعارة المكنيّة في العربية/ التي تتيح الإشارة الى شخص بعينه دون ذكر

اسمه فعلاً ؛ وفي المزدوجة الثانية يكشف بن جونسن عن براعة بلاغية مما كان يُستعمل في مراثي القرن السابع عشر ، إذ تستعمل كلمة (شعر) بمعناها الإغريقي الذي يفيد (صناعة) : فقد كان بنجامن الصغير أفضل ما صنع الشاعر قط .

ترجع مجازات الأسماء في الأصل الى معتقد بدائي بأن الأسماء لها طبيعة خارقة ، لذلك فكل (اسم ثان) يضم (شارة خير او شر) وفي الأمثال (كثيراً ما تتفق الاسماء والطباع) ، لذلك تكون الاستثناءات مبعث تعليق . يسأل القديس بطرس في قصيدة ساوثويل عنه : (يا للشقاء ، لمَ سُمّيت ابن حمامة ؟)

لا قرابة تربطني بطائر الحب :

فاسمي الحجري أكثر ملاءمة لحالي . (١٢١ ـ ٤) .

يشعر بطرس ، وقد أنكر مسيحه ، أنه لم يتصرف بما يناسب اسمه العبري (باريونا) (انجيل متى ، ١٦/١٧) ، الذي يعني (ابن حمامة) ، ويعتقد أن طبيعته الحقّة تظهر بصورة أدق في الصيغة اللاتينية من اسمه (بطرس) لأنها تشبه الكلمة اللاتينية التي تفيد (صخر) . ثم يضيف (الأسماء أقلبها أكاذيب) ، لأنه قد تصرّف مثل (صخرة الخراب) (السطر ١٧٣) أو مثل (صخرة الفضيحة)

(السطر ٧٠٨) لا مثل (صخرة الدهـور) . هنا يتحـرك ساوثويل ضمن تقليد يرجع في الماضي الى **الالياذة** ويمتد حتى يبلغ **دكتور زيفاكو** ، وهو تقليد أدبي يمكن ان تكون فيه جميع الاسماء (أسماء ناطقة) ويمكن استغلالهـا بشكل ساخر . غالبا ما يكشف شعراء عصر الانبعاث ، وقد ورثوا هذا التقليد ، عن افتتان مشؤوم بأسمائهم بالذات (جون دَنْ ، آن دَن ، أن دَن) / يوحي الاسم الاخير بصفة مؤداها (محطَّم) / ، ولكنهم يظهرون أكثر تفاؤلاً عندما يؤلفون مجازات ذهنية تصدر عن أسماء ممدوحيهم . في قصيدته **أغنية العرس** (١٥٩٦) ، يشير سپنسر مادحاً الى إرل أوف أيسكس ، روبرت ديڤرو ، مستبشرا باكتشاف جزء من اسم ديڤرو يطابق الصفة الفرنسية التي تعني (سعيد) :

لك الفرح بنصرك العظيم ،
وسعادة لا تنتهي من اسمك
الذي يعِدُ بمثلها . (١٥٢ ـ ٤)

في قصيدة ناقصة من شعر رالي بعنـوان (البحر المحيط يخاطب سينثيا) نجد مجازاً مزدوجاً يعتمد على اسم الشاعر ذاته كما يعتمد على اسم الملكة اليزابيث لأن اسم (سينثيا) كان من الاسماء الشائعة التي تمجّد الملكة بوصفها إلهة القمر ؛ والاسم (ووتـر) / ويعني الماء / هـو اسم التدليل الذي تطلقه الملكة على سر والتر رالي . يريد

الشاعر لمليكته أن تعلم أن لها من السيطرة عليه كما للقمر من سيطرة على مياه المد على سطح الأرض .

يتخذ النوع الثاني من مجازات الجذور اللغوية أشكالاً شتى ، وهو يوجد في الغالب عندما تستعمل كلمة ذات مسحة لاتينية مألوفة استعمالا بمعنى لاتيني غير مألوف . وقد تكون النتيجة ذات جمال شبحي ، كما في قول ملتن / وهو يصف الشمس في قصيدة (**سامسون اگونستس** ، ٨٧) (صامتة كالقمر ، عندما يهجر الليل) . هنا صفة (صامتة) يراد لها أن تستثير الكلمة الاغريقية التي تجانسها لفظاً وتفيد (القمر) كما يراد لها كذلك أن تستثير العبارة اللاتينية (القمر الصامت) التي تستعمل لوصف القمر في المحاق . يصدمنا أحيانا ما يبدو في هذه المجازات من عدم تساوق (متى كان القمر غير صامت ؟) أو ربما ننساق الى الظن بأن الاستعارة قد أفلتت من أيدينا ، كما يحدث عندما نجد هريك يتحدث عن (الاخلاص) في ساقَي جوليا (كيف يمكن للساقين ، من بين الأشياء جميعاً ، أن تكون مخلصة أو غير مخلصة ؟) . يكمن حل هذه المشكلات في الجذر اللغوي دون غيره ، إذ كل ما يريد هريك قوله في تلك القصيدة بالذات (**هسپيريديس** (١٦٤٨) ، ٢٧) أن ساقي جوليا لا تشوبهما شائبة (وهو ما تعنيه صفة (الاخلاص) باللاتينية) مثل الرخامْ الذي كانت صفة (مخلصة) علامته المميزة .

ss

ويبدو ان خيط الاستعارة قد انقطع ، ولكنه ليس كذلك : فهو لا يعدو ان يكون مختبئا في لغة متبحّرة ، كما يكون الأمر لو أن هريك قد تحدث عن (الصراحة) في ساقي جوليا .

من الطبيعي أن بالامكان القيام بلعبة الجذور اللغوية مع الكلمات ذات الأصل الإنكليزي ، كما يفعل بن جونسن في قصيدة يذكر فيها (عيون النهار اللامعة وشفاه الأبقار) (**في احتفال إله الرعاة** ، التي مثلت عام ١٦٢٠) ، ولكن أغلب الشعراء ممن يتعامل بالجذور اللغوية يفضل استغلال كلمة دخيلة من اللغات القديمة ، حيث يوجد احتمال فرق واضح بين المعنى القديم والمعنى الحديث . من بين الكثير من الكتّاب ممن أظهر وعياً بالجذور اللغوية ، ملتن وحده أدرك شيئا من امكانياتها عندما خلق لغته الخاصة في **الفردوس المفقود** ، حيث يكون التغيّر في المعنى مفعماً بمغزى اخلاقي . فعندما واجه صعوبة الكتابة عن آدم وحواء قبل السقوط ـ صعوبة تناول خبرة قبل السقوط بلغة ما بعد السقوط ـ اهتدى الى معادلة البراءة بجذر الكلمة ومعالجة التطور في المعنى كأنه نتيجة ترتّبت على السقوط ، فاستطاع أن يقيم سلسلة من الفروق الساخرة بين معنى الكلمة الأصلي (البريء) وبين معانيها اللاحقة (الساقطة) . وكانت العنوانات الفرعية التي نجمت عن ذلك موضوع دراسة في كتاب كريستوفر ريكس **الاسلوب الفخم عند ملتن** (لندن ،

١٩٦٣) . الجنة عند ملتن (بريّة من الحلوى) ولكنها (بريّة) بالمعنى الاخلاقي المحايد (بريّ فوق القاعدة أو الفن) (٥/٢٩٧) . وهي (مترفة) (٤/٢٦٠) دون اظهار رذيلة (الترف) ، وجداولها (تنحدر) في براءة (٨/٢٦٣) أو تجري في (ضلال التيه) (٤/٢٣٩) ولكن بمعنى أنها تتلوى (بمعنى (يضل) اللاتينية) . وشَعر حواء (منحلّ) (٤/٤٩٧) و (مغناج) (٤/٣٠٦) ولكن بنفس معنى كون الجنة بريّة ؛ ولكن بعد ان يتم السقوط تستجيب حواء (في غنج) بالمعنى الحديث للكلمة ، الى مغازلات آدم (٩/١٠١٥) وعند النظر من هذه الزاوية الى **الفردوس المفقود** نجدها رغم البعد ذات علاقة رائعة مع بواكير مجازات الجذور اللغوية .

مجازات التأويل

تفيد كلمة **التأويل** اصطلاحاً طريقة في شرح الكتاب المقدس ترمي الى ايجاد علاقات خفية بين العهد القديم والعهد الجديد ، لتوضح أن حوادث مهمة في حياة يسوع المسيح كان لها ما يدل عليها بشكل خفي في قصص شتى من العهد القديم . في الأساس ، كان القصد من هذا العمل اقناع غير المؤمنين بأن يسوع أحقُّ من غيره من الأدعياء باسم المسيح الذي طالت التنبؤات بمقدمه . وقد جرى تمحيص العهد القديم من أجل ذلك ، فصار ينظر اليه كمنظومة

ضخمة من النبوءات الخبيئة ، يمكن الكشف عنها بتطبيق حكيم للاسرار الرمزية . وثمة كشف مبكّر سبق اليه القديس متّى ، الذي يشير الى قول المسيح (لأنه كما كان يونان في بطن الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليالٍ هكذا يكون ابن الانسان في قلب الأرض ثلاثة ايام وثلاث ليال) (انجيل متى ١٢ / ٤٠) . وبعبارة اخرى ، فان حادثة يونان مع الحوت / النبي يونس ، ذو النون ، صاحب الحوت / هي أكثر من مثال على الرعاية الربانية ، فهي مثل سابق خارق ، أو رمز لموت المسيح وقيامته . وبعد اقامة هذا المبدأ ، أصبح كل شيء في العهد القديم ذا مغزى رمزي يقبل التأويل ، وصار بمقدور الآباء الكنسيين أن يتجردوا لجمع وتصنيف الرموز عن الخلاص والعذاب والمسيح ومريم العذراء وهكذا . ولم يكن بالمرء حاجة الا لعقيدة لا تتزعزع بأن المسيح كان :

> مغشّى مظلّلا في العهد القديم ، مكشوفا معروضا في العهد الجديد ؛ موعوداً به هناك ، موعوظاً به هنا ؛ هناك يُبان للآباء في رموز ، هنا يبدو لنا في حقائق ، فشجرة الحياة ، وفلك نوح ، وسلّم يعقوب ، وكرسي الرحمة ، والأفعوان النحاس ، وكل ما يشبه ذلك من رموز عميقة وإشارات نقرأ عنها في العهد القديم ، ماذا تكون سوى المسيح مظلّلا في غشاوة قبل أن يظهر بوضوح ؟ ومثل ذلك جميع

المشهـورين مثل نـوح ، واسحق ، ويـوسف ،
وموسى ، وهارون ، واليسـع ، وشمشون ، وداود
وسليمان . . .

هكـذا يتحـدث مؤلف سبـع شمعـدانـات ذهب (١٦٢٤) ، المطران گريفيث وليامز ، في فقرة يختارها سي . أ . پاترايدز كذروة ما وصلت اليه مواقف عصر الانبعاث تجاه التأويل الرمزي (**ملتن والتراث المسيحي** ، لندن ، ١٩٦٦ ، ص ١٢٩) .

تتعلق هذه المواقف بفهمنا الشعر الديني ، لأن الكتّاب في موضوعات التقوى قد أدركوا منذ زمن بعيد الامكانات الشعرية الضخمة في التأويل الرمزي ، سواء كمبدأ شكلي في نظم القصائد الطوال (**الفردوس المفقود**) أو كمعين ثرّ من المواد لمجازات موضوعات التقوى . وبعد هذا كله ، فان جهد الآباء الكنسيين ليقيموا تماثلاً دقيقاً بين حوادث العهد القديم وحوادث العهد الجديد لا يختلف كثيراً عن اكتشاف التشابه في غير المتشابه ، وهو ما كان ، منذ عهد ارسطو ، يعدّ ميزة عملية الاستعارة . وبسبب من أصولها التوراتية ، فقد كانت صور التأويلات الرمزية تحظى بالاهتمام ، خاصة لأنها تجسّد كلمة الله البيّنة ، فهي لذلك أكثر (صحّة) من صور مستقاة من الآداب القديمة الوثنية . وهي قد تكون بهيجة بسبب من تنوّعها ولكن كل شيء يأتي بعد الرسالة المسيحية الواحدة

الواضحة ، وبهذا المعنى فقد كانت قيّمة . رئيسة الراهبات في شعر چوسر/ مقدمة حكاية رئيسة الراهبات ، ١٦٥٧ ـ ٨ / تبدأ صلواتها الى مريم العذراء بقولها : (يا علّيقةً لا تحترق ، محترقة أمام نظر موسى) ، لأن العلّيقة في **سفر الخروج** (٢/٣) التي كانت تحترق دون أن تفنى كانت دائماً تؤوّل على أنها إحدى الاشارات الى مريم العذراء ، التي بلغت الأمومة دون ان تفنى عذرتها . وثمة مَسرد فعلي يضم أمثال هذه الاشارات في قصيدة تعزى الى وليم شورام (مريم ياصبية ناعمة طليقة) ، توصف فيها العذراء كأنها (خدر العروس) (المزامير ، ١٩/٥) ، والحمامة التي حملت غصن الزيتون الى نوح ، ومقلاع داود ، وعصا هارون وهيكل سليمان ، ويهوديث ، وإستير ، والباب المغلق في سفر حزقيال (٤٤/٢) ، وراشيل ، وتل دانيال (٣٤/٢) ، والقرية التي التقى فيها المسيح مارثا (سفر لوقا ، ١٠/٣٨) ، والمرأة الملفعة بالشمس . ويمكن ان تستحضر صورة العذراء كذلك في صور مستقاة من **نشيد الأنشاد** ، مثل الحديقة المسوّرة أو الينبوع ، الفجر أو السوسنة بين الأشواك ، اضافة الى اشارات اخرى في جدول بآخر مجموعة ر.ت.ديڤيز ، **قصائد غنائية انكَليزية قروسطية** (لندن ، ١٩٦٣) .

وثمة شعراء أكثر حذلقة تناولوا المعادلات التي وضعها

الآباء الكنسيون مثل س = المسيح ، ص = مريم فظنوا ان ليس من الضروري ذكر الاسماء ، واثقين من وجود جمهور كبير قادر على التمتع بالتبديلات في مواقع س ، ص متذكرين دوما ان كل س تعادل المسيح وكل ص تعادل مريم العذراء . وقد سار كل شيء على ما يرام حتى اضمحلال تأويل الاشارات الرمزية ، ولما حدث ذلك اصبحت كل س ، ص محض مجهول جبري ، الا عند باحثين اتقنوا معرفة تلك الرموز ، كما فعلت روزموند تيوف قبل تقديم قراءة في شعر جورج هربرت . فتحليلها قصيدة هربرت (اللوعة) يظهر لنا كيف يشتغل الخيال بالاشارات الرمزية . فصورة المسيح هنا تمثل :

رجلا تعتصره الآلام ، فغدا شَعره جميعا ،
وجلده ، وثيابه ملوثة بالدماء .
خطيئة تلك المعصرة وإثم ، اذ ترغم الألم
أن يبحث عن غذاء قاسٍ في كل عِرق دم .

صورة معصرة الخمر رمز تقليدي للعذاب . قال المسيح عن نفسه (أنا الكرمة الحقيقية (إنجيل يوحنا ، ١/١٥) مما أضفى قداسة على كل إشارة في العهد القديم الى الكرم والاعناب والخمر : لذلك فان قصة الرجال الذين عادوا من أرض كنعان وهم يحملون (غصنا بعنقود واحد من العنب) (سفر العدد ، ٢٣/١٣) صار ينظر اليها كإشارة ترمز

SS

الى الصلب ، يؤكدها ما ورد في سفر إشعيا ، (قد دُست المعصرة وحدي) (٣/٦٣) , كما أن المراوغة الغامضة عند هربرت حول كلمة (اثم) (المسيح يعاني في إثم آثامنا) تجدد واحدة من صور الآباء الكنسيين فتثير (رعشة جديدة) لدى القراء العارفين بالاشارات الرمزية . كان من شأن الطلاقة في استعمال لغة الاشارات الرمزية ان صار بعض الشعراء يبتكرون لأنفسهم اسراراً دينية ، تشبه ما يوجد في الكتاب المقدس ، لكنهم يقدمونها في اقتصاد وبشكل مؤثر . فالشاعر اليسوعي روبرت ساوثويل يستقي من معرفته الخاصة عن (الرموز إزاء الحقيقة ، لمحات عشواء إزاء النور) عندما كتب هذه الابيات عن عودة المسيح من مصر :

وعندما سمع ان ابن هيرودس قد لبس التاج ،
ذلك الابن الآثم لأب سفّاك ،
نسّب العودة الى مدينة الناصرة ،
(محبوبة السماء) ، كزهرة عادت الى زهرة .
لأنه زهرة وفي زهرة قد ولد ،
والآن من شوكة الى زهرة قد هرب .

بصفته كاهناً ، يتحرك ساوثويل بيسر بين صور الاشارات التي ترمز الى المسيح ومريم وأرخيلاوس ؛ وبصفته شاعراً ، فهو يتناول تلك الاشارات (كصور شعرية)

ليخرج بنقيضة دينية تشبه نقيضة التجسّد ذاتها . والمسيح زهرة ((غصن)) لأن إشعيا تنبأ بزهرة / (ويخرج قضيب من جذع يسّىٰ وينبت غصن من أصوله) ١١ ، ١ / ؛ والمسيح (في زهرة . . . ولد) لأن مريم العذراء هي (شجرة الورد) المذكورة في سفر الجامعة(١٤) (١٤/٢٤) ، الوردة العجيبة عديمة الاشواك . ولكن ابن هيرودس ، من الناحية الاخرى ، هو (الشوكة الموجعة) المذكورة في سفر حزقيال (٢٤/٢٨) ، وهو (الشوكة في الجسد) جسد الزهرة ـ المسيح (٢ كورنثوس ، ٧/١٢) . ولأن ساوثويل يعرف ان (الناصرة) تعني بالعبرية (زهرة) فإنه يضع من ذلك لغز تقوى : (لأنه زهرة [غصن] وفي زهرة [وردة من دون أشواك] قد ولد ، والآن من شوكة [الشوكة في الجسد] الى زهرة [الناصرة] قد هرب . إن مجازات التأويل ، مثل مجازات الجذور اللغوية تعتمد بشكل خطير على معرفة بالغة التخصص ، وليس فيها الكثير مما يستهوي القراء الذين يعتقدون ان الأزهار أزهارٌ وأن الأشواك أشواك .

مجازات المواعظ

في القرن السابع عشر كان المشهور عن الله صفة الظّرف . فقد كان عالمه القائم على التشابه نتاج ذهن يألف **المختلفات المؤتلفات** ، لا يعارض أحياناً استعمال الكلام

SS

في غير ما وضع له . وقد وجد المتبحرّون في الكتاب المقدس ، تلك الرائعة القائمة على إلهام المقاطع في الكلمة ، ما يكفي من الأدلة على ان الروح القدس مولع بالتوريات والنقيضات . ومن أجل تسويغ طرائق الله أمام المتبحّرين من معاصري جون دَنْ ، كان من الحكمة الحديث عن الخالق كصاحب ظرف ، وتفسير ذلك الظرف من على المنبر . وكانت النتيجة الأسلوب (الظريف) أو (الماوراطبيعي) في الوعظ ، الذي كان المعادل الكنسي للشعر الماوراطبيعي ، وكان الاثنان متقاربين طبيعة ، بحيث ان الشاعر الظريف جاك دَنْ أصبح الواعظ الظريف دكتور دَنْ ، من دون أن يشعر بحاجة لتغيير عاداته الذهنية . اما المجازات الدنسه فقد حلّت محلها مجازات المواعظ التي تهدف الى « غرس حقيقة خلقية عن طريق رمز كتابي أو جسدي ؛ وكان الرمز المختار يبدو بعيداً عن الغرض بحيث كان الذهن يصاب بصدمة اندهاش عندما يبدأ الواعظ في تسويغ الاختيار عن طريق الجدل أو بالرجوع الى الأسانيد المقدسة » (سينگارن ، ١ ، ٣٩) . ويجب كالعادة ، اللجوء الى بلاغي ايطالي (هو ايمانويلي تيزاورو هذه المرة) بحثا عن تفسير اسلوب الوعظ الذي شهره في انگلترا لانسلوت آندروز . والعبارة المهمة التي يقتطفها پراتس في القلب الملتهب (ص ٢٠٩ وما بعدها) ترد في كتاب المنظار الأرسطي (١٦٥٥) ، حيث يشير تيزاورو ان

(مجازات المواعظ) لا غنى عنها لتحريك جماهير المصلّين الخاملة ، حيث ان (كلمة الله تبدو اليوم ممجوجة هزيلة ما لم تعالج بهذه الحلوى) . ومجاز **الموعظة** نتيجة تعاون بين الله والقديس والانسان ، فهو في تعريف تيزاورو (ظرافة رمزية ، يشير اليها العقل الالهي في خفّة ، ويكشفها في أناقة عقلُ الانسان ، وتعيد تأكيدها مرجعيّةُ كاتب مقدس) . بالقول وبالفعل، جمع الله عدداً من الظرافات الرزينة التي نطق بها آباء الكنيسة ، وأذاعها من على المنابر من هم دونهم من رجال الدين العارفين . مسألة التجسّد واحدة من أروع مجازات الله ، رغم أن قديساً وليس ناقداً أدبياً هو الذي استطاع ان يرى ما كان يشير اليه الله في خفة ، عندما أصبحت الكلمة جسداً ، فقد احتاج الامر الى شخص بمنزلة القديس أوگستين ليكتشف الظرف الالهي في جعل الكلمة خرساء (وصفة (خرساء) باللاتينية تجانس كلمة (طفل) في النطق) عند (الطفل) يسوع (**المواعظ** ، ١٩٠) . بعد هذه الاشارة من الله والتفويض من القديس أوگستين ، صار مجاز الجذر اللغوي في كلمة (خرساء) مجاز موعظة مقبولاً ، في متناول أي شاعر أو واعظ يهدف الى تنشيط العبادة باستعمال الظرف . لذلك كانت (الكلمة خرساء) في قصيدة ساوثويل عن الميلاد ؛ ولنفس السبب نجد لانسلوت آندروز] ، وهو يؤلف موعظة عن نفس الموضوع (في مقطع لم يستطع ت . س . اليوت أن يكف يده

عنه (تنظر قصائد (جيرونشن) ، (أنشودة شمعون) ، (أربعاء الرماد)) ، يفسّر العبارة اللاتينية (الكلمة الخرساء) بقوله : (الكلمة ضمن كلمة ، الكلمة الأزلية غير قادرة على نطق كلمة) (**المواعظ** ، طبعة ستوري ، ص ٨٦) .

والكهنة المتبحّرون ، ممن يقصّرون عن آندروز جرأة ، قد يحسبونها مسألة لياقة مهنية الا يتناولوا من المجازات سوى ما حظي بمصادقة آباء الكنيسة ، ولكن الشعراء لم يكونوا بحال مضطرين لمثل ذلك . وكان الميل الطبيعي تجاوز الوسطاء بالمرة ، والبحث عن المجازات مباشرة في الكتاب المقدس ، فتنكشف لذلك أمثلة لم تسبق ملاحظتها ، مما يدعوه إسحق والتن (مُلَح الكتاب) (**صيّاد السمك الحاذق** (١٦٥٣) ، ١/٢) . في مجموعة كراشو **خطوات نحو الهيكل** (١٦٤٦) نجد سلسلة من (الإبيگرامات الكهنوتية) هي كنز فعلي من أمثال هذه (المكتشفات) . ففي نص من انجيل متّى (٢٧ / ١٤) - (فلم يُجبهُ ولا عن كلمة واحدة) - اكتشف كراشو رابطة بين الخالق عن لا شيء وبين الفادي الذي ألغى ذاته (**قصائد** ، طبعة مارتن ص ٩١) .

أيها اللاشيء الجبّار ، اليك ،
وأنت لاشيء ، ندين بكل الأشياء .
تكلّم الله مرة يوم صنع جميع الأشياء ،

SS

وأنقذ الجميع عندما قال **لاشيء** .
فالعالم قد صنع عن **لاشيء** إذن ،
والآن يصنعه **لاشيء** من جديد .

وثمة نص آخر : (طوبى للبطن الذي حملك والثديين اللذين رضعتهما) (انجيل لوقا ، ١١/٢٧) ، وقد أوحى بالآتي :

فلو انه قد أُلقِم حلمتيكِ
فان جوعه لن يشعر بما يأكل :
وعن قريب ستغدو حلمته مدمّاة
عندها على الأم أن تَرضَعَ الابن (ص ٩٤)

كما هو الأمر في مجازات التأويل ، ثمة ميل هنا لتركيز وتحديد الأضداد والاشباه من أجل تصعيد الظرف ، ونخرج من ذلك بالقول ان بعض العنوانات الفرعية في كلام الروح القدس لم يدركها متّى ولوقا وادركها كراشو ، الذي تعيد ايگراماته الحريفة الى المجازات الدينية شيئاً من نضارتها القديمة . فالقارىء الذي يعرف عن الشعر اكثر مما يعرف عن العناية الالهية قد يحسب ان الابداع يعود الى كراشو دون الروح القدس ، ويتأمل في الحقيقة القائلة ان المعادل الدنيوي لمجازات المواعظ هو اسلوب كليڤند . من المؤكد ان كراشو وليس خالقه كان ينتظر مباهج الرضاعة

ss

من (بحرين شقيقين من حليب العذراء) ويتلقى

قبلات منعّمات نادرات
تنم عن صبيّة وعن أمّ معاً ،
تدفىء بهذه ، تبرّد بالأخرى (ص ١٠٧)

تشكل عبارات كليڤلند الدينية عقبات كأداء أمام تعاطفنا مع مجازات المواعظ ، رغم ان فهمنا لها قد توسع بفعل ابحاث أونَك حول العلاقة بين الظرف وبين الاسرار الالهية ، اضافة الى وصف كرتيوس (ص ٤٢٥ ـ ٨) للمساهمات المقدسة في تراث الفكاهة في الكتاب المقدس . ومن المفيد كذلك ربط عنصر الغرابة الزخرفية في مجازات المواعظ مع مذهب گونگورا ، لأن خير من يمثل اسلوب المجازات في الوعظ بالاسبانية ، باراڤيثينو ، كان من أكبر مقلدي گونگورا ، الذي كان يقدر ان يرى (مِبولة) نپتون/إله البحر / او تلاً (يتبوّل) بينما أنت وأنا لا نرى أكثر من عينين باكيتين أو ماء ؛ وكان يقدر كذلك ان يشير الى أن قدمي المسيح ما كان لهما ان تكونا باردتين لانه كان يتعرّق دماً (كين ، ص ٧٥ ، ٧٨ وبعدها) .

الكليڤلندية

لقد اصبح هذا الاصطلاح مُهيناً ، بتأثير درايدن ، رغم ان توماس فولر ، احد المعجبين بالمجازات الأخّاذة

في شعر جون كليڤلند ، كان أول من ذكر الاصطلاح في تعليق له على طريقة كليڤلند التي تميزه عن مقلديه : (اولئك الذين اتبعوا كليڤلند ، جاهدين أن يقلّدوا أسلوبه الفحل ، ليس بمقدورهم ان يتخطوا مرحلة « الخنثى » ، ومازالوا يكشفون عن الجنس الأضعف في مجازاتهم القاصرة) (**المشاهير** (١٦٦٢) ، ص ١٣٥ وما بعد) . فقد كان معجبا (بالسهل الممتنع) في استعارات كليڤلند ، (الممتنعة لدى السماع ، السهلة لدى النظر فيها) . واذا أخذنا هذا القول خارج سياقه ، فقد يفسّر على أن كليڤلند كان يقضي وقته بالتعبير عن (أفكار مألوفة في عبارات غامضة) (حسب عبارة درايدن المدمّرة) . ولكن فولر كان يقصد عكس ذلك تماماً ، بالطبع ، غير أن اللاحقين تجاهلوا رأيه وتذكروا عوضا عنه صيغة مقلوبة أوردها درايدن في **مقال في الشعر الدرامي** (١٦٦٨) ، حيث نجد أحد المتكلمين ينحى باللائمة على شاعر لا يذكر إسمه لأنه (يضفي على الكلمات التواءاتٍ ، ونوعاً من صنوف المزاج الغليظ ، اضافة الى التعبير عن ولع (بالتحريف ، أي الكليڤلندية ، بعصر الكلمة وتعذيبها حتى تخرج معنى آخر) (كير ، ١/٣٢) .

وقد تفيد بعض الأمثلة في تبيان أسلوب الكتابة الذي لحق به اسم كليڤلند حتى صارت صفة (كليڤلندي) تفيد

اليوم ما تفيده صفة (غريب) . هذا ما يقوله كليڤلند عن حادثة الغرق التي أوحت/ الى ملتن/ بقصيدة ليسيداس :

لستُ بشاعر هنا ، فقلمي هو النبع
الذي تسيل منه مياه المطر في عينيّ
إشفاقا على ذلك الاسم ، الذي نرى حزنه
مخطوطاً في (هيدروغرافية) الحزن .

/ هيدروغرافية = علم وصف المياه /

وهذه حورية كليڤلند الجميلة اثناء رفض اقتراح غير متواضع من زنجي :

حِبرُكَ وورقي يحملاني على الظن
ان فراش زواجنا سيغدو مطبعة ،
واثناء لهونا ، إن جدث من ذلك شيء ،
سيقرأ الناس (دوبيت) شعر لعوب .

وهذه اخيرا مقطوعة معبِّرة من قصيدته (حالة الحب ، او ، مهرجان الحواس) :

أصاب نظري متعة ، لكن (بفضل حبائلي)
اطوقها الآن بين ذراعيّ ،
(فرجار الحب) يضمّك ، أنت
يا ملائكة طيّبة ، في دائرة كذلك .
أليس العالم في ضيق نطاق

إذ أقوى على احاطتك عند الخصر ؟
ضمّاتي الودودة تنداح حولك
ومع الملاح (دريك) أدور حول العالم .
أطوّق السماء وأجعل
من هذا العناق مدار البروج .
كيف لمركزك أن يتلقى إحساسي
عندما يبدأ الإعجاب
في أقصى محيط الدائرة ؟

الكليڤلندية فن التركيز ، فن (تلخيص كتب كاملة في استعارة ، واستعارات كاملة في نعت) ، كما يقول ديڤد لويد ، وهو من أوائل المعجبين (مذكرات ، ١٦٦٨) . وهي تقف من شعر دَنْ كما تقف البِتراركية من پترارکا ، لأننا في الأساليب المتكلفة لدى اتباع کليڤلند و پترارکا نستطيع ان نلمس أسلوب شاعر آخر اعظم من مقلديه . فبينما ذهب اتباع پترارکا الى تقنين مفرداته وتجاهل روحيته ، نجد كليڤلفد يخفف عنفوان العبارة في شعر دن ، ويصعّد الظرف ، ربما بالرغم منه ، لانه كما يقول لڤين ، (عندما يستدعى العقل لنجدة العاطفة ، يغدو من الممكن خلق الصور الشعرية تبعا لصيغ موصوفة) (ص ٤٧) وكانت صيغ كليڤلند مزاج متبحّر في المعرفة ، تقترب من الزخرف المرعب . وكنموذج من فترة الانحطاط

SS

(بالمعنى الادبي الصرف للكلمة) جعل كليڤلند الأسلوب الماوراطبيعي موضوعا لشعره ، يتناول كل قصيدة كفرصة يعرض فيها ما لديه من ظرف وبلاغة قول . لذلك أصبحت المجازات الماوراطبيعية عرضة لأشد الهجوم في أسلوب كليڤلند ، حيث انحسرت العاطفة أمام العقل وعاد كل شيء يسير ليستعرض البراعة الذهنية .

عندما يساوي درايدن بين الكليڤلندية وبين الصورة البلاغية المسماة (التحريف) فانه يشدد الحملة ضد كليڤلند باستثارة التحيّز البلاغي التقليدي ضد التشبيهات الغامضة والمجازات بعيدة المنال . والمعنى الحرفي لتلك الصورة البلاغية بالاغريقية هو (إساءة الاستعمال) .تأخذ ميريام جوزف مثالا من مسرحية ماكبث ، (لقد تعشّيتُ كفايتي مع المرعبات) (١٣/٥/٥) وهي تفسر معنى (التحريف) فتقول : (هو جرّ كلمة ، فعل أو صفة في الغالب ، من استعمالها الصحيح الى آخر غير صحيح ، كأن يقول أحدهم : السيفُ يَبتلعُ) (ص ١٤٦) . لذلك فالزخرف الصوري المرعب له جذور في نوع من الشعوذة النحوية . ويرى هوسكنز أن التحريف (أكثر استماتة بقليل من الاستعارة) لأنه يعبّر عن شيء باسم شيء آخر لا يتساوق معه ، بل قد يكون على تمام النقيض منه) (**اتجاهات** ، ١٦٠٠ ، ص ١١) ، وهذا قد يؤدي الى القول ان مزدوجة

ss

في قصيدة ڤون (الاعتكاف) (قدح الزناد ، ١٦٥٠) هي من الاسلوب التحريفي :

ولكن (أواه) روحي من كثرة الانتظار
شُرِبت ، وهي تتعثر في الطريق .

تقول تيوف ، (في التحريف لا نحسّ أكثر من الوخزة عند نقطة التلامس . وينتظر الشعراء من القارىء ان ينتزع الايحاءات غير الضرورية بحماس يقترب مما يفعلون) (ص ١٣٢) .

عندما يكون التركيز موضع مديح تلتمس الكليڤلندية لتفسيره ، وهذا ما يشرح سبب وجود صفات كليڤلندية عند شاعر يسبق كليڤلند مثل چاپمن (مثل أبياته التي تبدأ بقوله (قدم الحب في عينه)) . لقد جعل مارڤيل الصفات الكليڤلندية تبدو مسألة سهلة :

والآن صيادو السمك المبلّلون
بدأوا يرفعون زوارقهم الجلدية ؛
ومثل قدمين منتعِلتين متقابلتين ،
نعّلوا رؤوسهم في زوارقهم .

ولكنها لم تكن مسألة سهلة عند كولي ، وبخاصة عندما كتب المقطع الأول من (الحب والحياة) (الحبيبة ، ١٦٧) :

من المحتم انني في اثني عشر شهراً مضت ،
قد أحببت ما يعادل عشرين سنة ويزيد :
فحساب الحب يجري أكثر سرعة
من ذلك الذي يعد علينا سنيّ حياتنا :
لذا فرغم أن حياتي قصيرة ، سأكون
أعظم معمّر في الحب .

يبدو على هذه الأبيات كأنها مسودّة مبكـرة لقصيدة كليڤلندية ناجحة . والغرض الذي يسعى اليه كولي في ذلك البيت الاخير لهو مما يليق بكليڤلند فعلا، ولكن كولي الذي نصّب نفسه كبير الشعراء يلهث فوق قمم من التفسير كي يصل الى غرضه . وكان بوسع كليڤلند ان يبلغ ذلك بمزدوجة واحدة .

ss

٤

تدَهور المجاز الذهني

لو استدعينا رجل تحرّيات أدبية للتحقيق في موت المجاز الدهني لراودته فكرة مؤداها انه امام قضية انتحار لا قضية اغتيال . ان عبادة (الأشباه) البارعة قصّرت من عمر المجازات الذهنية ، وهو ما نجده في شعر إدوارد بينلوز ، الذي تجاهل نصيحة كان قد أسداها بنفسه (لا تبهرج نفسك بالإستعارات) خلال اكثر قصائد ثيوفيلا (١٦٥٢) ، ولكنه راح ينظم أشعارا كهذه (٥/٦٨) يتخيل فيها أيام الشتاء :

عندما الرياح
قاسية الأنفاس ، بصقيع الزَبَد ،
تجلل هامة الأشجار الصلعاء ، وتـزجّج الجـدول
الثرثار : تكون ملاعب الصيف قـد ولّت ، وتغدو
صيحة الشتاء (لقد أذنبت) مجللة بالبياض .

يبدو هذا الكلام أشبه بمعارضة ساخرة ، ولكنه ليس

كذلك ، وقد كان من السهل نسبياً على صاموئيل بتلر أن يلفّق شبه نظرية جمالية لهذا الاسلوب في الكتابة عند الشخصية التي رسمها لتمثل (الشويعر) ، فيقول : (عندما يكون التصوير أكثر غموضاً مما سبقه من معنى ، من الضرورة ان يوضح التصوير ذلك المعنى ، لأن الضدَّ يُظهر حسنَه الضدُّ) . إن قراءة **ثيوفيلا** تجعل المرء يخرج بتعاطف أكثر من المعتاد مع رأي سر جون بومونت (كما عبّر عنه عام **١٦٢٩** في قصيدة (صاحب الجلالة الراحل)) بأن الشعر يجب أن يحوي

اشباهاً مركّزةً ناعمة التكوين

لا تضايقها معارف ، بل تتوجها الطبيعة .

وكان مما ساهم في التدهور على المدى الطويل التحوّل من الظّرف الى الفكاهة وما تبع ذلك من توكيد حدة الاقتضاب في المجازات الذهنية . تصوّر أبيات كليڤلند (في خنثى) هذا الإتجاه بالذات :

وهكذا ، فالزواج ينمّ عنك

في وقارٍ جليل ،

لأن الزوج والزوجة يصنعان معاً

خنثى كاملة واحدة تقبلها الأعراف .

ومثل ذلك هذه الطعنة التي وجهها كليڤلند الى عجوز في قصيدة اخرى :

ومع ذلك ، فقد مرّ زمان طويل منذ سقوطك
فالزنى عندك منذ القِدم .

وفي أواسط القرن السابع عشر ، على ما يبدو ، لم يعد بمقدور الكثير من الشعراء ، باستثناء آندرو مارڤيل ، أن يحفظوا توازنا بين العناصر التي تكوّن المجاز الأصيل في إيحائه ، ومعنى ذلك ان المجازات الذهنية قد أصابها الوهن بفعل أنواع شتى من الإفراط ، حتى قبل أن تبدأ محاولات منظمة للقضاء عليها . لذلك يجب أن ننظر الآن في بعض تلك المحاولات .

كان مما ضايق المجازات الذهنية أول الأمر ما طرأ من تطورات على النظرية الأدبية في القرن السابع عشر ، وبخاصة الفكرة القائلة ان لا مكان للمجازات الذهنية في الشعر الملحمي . ويمثل هذا الموقف سر وليم الكساندر في **اناكريسيس** (١٦٣٤) حيث يصدّق على رأي سبيروني بأن قصيدة تاسّو **اورشليم محرّرةً** (تمتلىء بالمجازات الدسمة) مما يبعدها عن الصفة البطولية (سپنگارن ، ١ ، ١٨٥) . واذا أرجعنا البصر لبدا هذا القول أشبه بالنهاية المدببة في الوتد ، لأنه اثناء ما كانت نظرية الكلاسية المحدثة عن اللياقة تتخذ شكلها ، أُخرجت المجازات الذهنية من حظيرة الأسلوب الرفيع وأنزلت الى مرتبة الأساليب الدنيا ، وبخاصة أثناء تقديم تحليل يفسّر طبيعة

الشعر الملحمي : فكان من يكتب كتابة (جادّة) في أواخر القرن السابع عشر يُنصح بتجنّب المجازات الذهنية تجنّباً كاملا . ومما يمثل الموقف الجديد شكوى درايدن في مقال في الهجاء (١٩٦٣) بأن شعر تاسّو (يطفح بالمجازات ولذعات الإپيگرام والظرافات ؛ وجميعها دون منزلة الشعر البطولي ، لا بل تناقض طبيعته) . ولكن ڤرجيل ، من الناحية الثانية ، يكون موضع مدح في إهداء سيلڤاي (١٦٨٥) لأنه (يرتفع دوما فوق مجازات الظرافة الاپيگرامية والمغالاة الغليظة) (كير ، ٢٧/٢ ، ٢٥٦/١) . هنا يساق الجدل بأسلوب / جوناثان سويفت في / (معركة الكتب) (المجازات ليست قديمة ، لذلك فهي حديثة ورديئة) ، وكان يمكن القول (وقد قيل) بأن المجازات قديمة قِدم الديوان الإغريقي ولكن الحجة قد أهملت بسبب ضعف مستوى الابيگرامات ، حتى ما يوجد منها في الديوان الاغريقي . . لم يكن ثمة من يريد ان يقرأ (تفسير المجازات) وهو عنوان مقال فكرّ كولردج يوماً في كتابته (برينكلي ، ص ٥٢٦) . كما لم يكن ثمة مكان للمجازات في نمط المأساة الذي لا يقل منزلة عن الشعر البطولي ، وكان الكثير من القراء يسعدهم موافقة صاموئيل جونسن في قوله إن (جدّية المأساة ووقارها مما يرفض بالضرورة جميع التعبيرات اللاذعة او الإپيگرامية ، وجميع المجازات البعيدة وتضاد الأفكار) (رامبلر ، العدد ١٤٠ ، ١٧٥١) . وبعد أن

أزيحت من الملحمة والمأساة ، اضافة الى ما دون ذلك من أنماط مثل المرثاة (ينظر : بكنهام ، **مقال في الشعر** ، ١٦٨٢) لم يسمح للمجازات بالبقاء حتى في الشعر الغنائي ، فقد كان يُرى فيها من العقلانية ما لا مكان له في الشعر الأصيل (الشاعر . . . مضطر دوماً ان يتحدث الى القلب) كما يقول جون دينس في (ملاحظات حول الأمير آرثر ، قصيدة بطولية) (١٦٩٦) . (ومن أجل هذا ، فإن اللذعة والمجاز الذهني . . . يجب ان تنفى الى الابد من الشعر الحق ، لأن من يستخدم ذلك يتحدث الى العقل حسب) (**الأعمال** ، ١/١٢٧) . كان دينس يتحدث بلغة القلب عندما كان يشكو ان القصائد الغنائية عند والر و دينام قد (أساءت اليها الرذائل الحديثة مثل المجاز الذهني ، واللذعة ، والتحوير والإپيگرام ، (نفس المصدر ، ص ٤٠٨) . أي مستقبل كان يرتجى للمجازات الذهنية في الشعر الغنائي عندما غذا من الواجب إخضاع كل شيء الى صوت الحواس الحق ؟

وكان من نتيجة ذلك كله تحديد المجازات الذهنية بشكل جعل من الصعب تمييزها عن الايبگرامات والظرافات . وعندما حدث ذلك غدا من السهل على المتطرفين ان يصفوا المجازات الذهنية بالبريق الخلاب والوضاعة ، وانها دون الوقار المطلوب في الأدب الجاد .

SS

هـذه خلاصـة فقرة في بيـان كتبه دافنـانت في مقدمـة گـونديبـرت (١٦٥٠) حيث نجد في تعـريف المجازات الذهنية انها (أشياء تشبه الحيل او الحذلقات اللغوية عند اصحاب الإپيگرامـات العاديين) (سپنگـارن ، ٢٢/٢) - والإپيگرامات عند أدوارد فيليپس هي (حثالة الشعر) قوامها (المجاز الذهني ولذعة الظرف دون الابداع الشعري) (مسرح الشعر ، ١٦٥٧ ؛ سپنگارن ، ٢٦٦/٢) . وكان يظن ان الشعر الحق لا يجديه نفعاً ان يقوم على المجازات الذهنية ، لأن (نسبة المجاز الذهني الى الطبيعـة كنسبة الأصباغ الى الجمال) كما قال يوپ لزميله والش عام ١٧٠٦ ، (اذ ليس من حاجة تدعو اليه ، بل إنه يخرّب ما يقصد إصلاحه) ؛ ويضيف الى ذلك إعتراضاته الشهيرة في مقال في النقد (١١٧١) .

بعضهم يحصر ذوقه بالمجاز الذهني وحده ،
وبالأفكار الوهّاجة تقدح في كل سطر ؛
فرحين بعمل ليس فيه من لائق ولا صحيح ؛
فوضى برّاقة وكومة من حوشيٍّ ظريف . (٢٨٩ - ٩٢)

اصبح المجاز الذهني والشعر لا يتساوقان في نظريات النقد في العصر الأوگستي (أوائل القرن الثامن عشر بخاصة) بحيث ان نيد سوفتلي قد وصف بالمتشاعر بنفس الوقت

SS

الذي قدمه فيه آديسن الى العالم الأدبي قائلا (إنه شديد الولع بنواعم المحسِّنات الغوطية في مجازات الاپيگرامات) (تاتلر ، عدد ١٦٣ ، ١٧١٠) . وكلمة (غوطي) هي بالطبع من الكلمات المثقلة بالمعاني في الكتابات النقدية في هذه الفترة ، ورغم ان جون دنيس عاد بعد فترة وجيزة يخاطب النقاد محذراً بأن (طريقة المجازات اللاذعة في الظرف كانت من الاساليب المعروفة منذ عهد بعيد قبل ان يصبح الغوط إسماً أو شعباً) (الاعمال ، ٣٢/٢) استمر النظر الى المجازات الذهنية على انها بربريات أدبية ، وخير مثال على ما يدعوه درايدن (الظرف الزائف) أو ما يدعوه آديسن (الظرف المغشوش) .

وبينما كان بالإمكان القول مع المنظِّرين الايطاليين ان المجازات الذهنية تمثل نمطاً من الادراك يقوم على المشابهة ، وهو لذلك لا يقل اهمية عن القدرة المنطقية ذاتها ، أصبح الآن من الشائع جداً النيل منها لما يشوبها من هلهلة عقلية . ففي عالم ديكارتي يقوم على أفكار واضحة مستقلة ، يبدو على المجازات الذهنية نوع غريب من المفارقة التاريخية ، بما تستثيره من لا عقلانية بشكل مكثّف . اذا كان المعنى الجيد هو المعيار فإن المجازات الذهنية كانت تقدم معنى رديئاً ؛ وهي قد تكون قادرة على التسلية ، لكنها لا تكاد تقوى على التعليم ؛ وهي مشحونة

بالفكر اكثر مما تحتمل قصائد الحب وليس فيها من الفكر ما يُرضي المفكرين . يقول درايدن في تقديمه كتاب **إينياس** (١٦٩٧) أن ليس غير الصنف الأدنى من القرّاء من (يفضل المماحكة او المجاز الذهني او الاپيگرام على المعنى السليم والتعبير الانيق) (كير ، ٢٢٣/٢) ؛ وقد كان هذا رأي غيره من المدافعين عن المعنى السليم ، مثل آديسن ، الذي أضفى القداسة على عبارة درايدن في العدد الثاني والستين من مجلة **المتفرج** (١٧١١) . ويمكن تقدير صعوبة كتابة شعر في اسلوب المجاز الذهني في العصر الجديد من النظر في مجموعة كولي **الحبيبة** (١٦٤٧) ، حيث نجد المجازاتِ الذهنية انيقة ظريفة ولكنها في التحليل الأخير محض زينة ؛ اذ كيف يتسنى للمرء الظن بأن صوره الشعرية صادقة اذا كان يعتقد أن الصدق مقصور على (الجمعية الملكية) ؟

من المفيد ان نتذكر أن الحملة ضد المجاز الذهني في العصر الأوگستي قد أثارها الشعر الماوراطبيعي **المتأخر** ، وهو شعر يكون الدفاع عنه أصعب كثيراً من الدفاع عن شعر جون دَنْ ومقلّديه المتقدمين ، ثم إن الأوگستيين كانوا على مقربة شديدة من أسلوب في الكتابة يمقتونه بحيث لم يكن بوسعهم النظر اليه في تجرّد . كان في وسع كولردج في شبابه ان يتسلى بالمجازات المستغربة في شعر هربرت أو

كوارلز ، أو يطيل النظر في إبداع جدلي مستغلق جعل بمقدور دَنْ أن (يضفّر محراك النار الحديد فيجعله عُقَد الحب الصحيح) (برينكلي ، ص ٥٢٦) ، ولكن معاصري توماس پرات لم يكن في طوقهم مثل ذلك الترف . ثمة مقطع شهير في تاريخ الجمعية الملكية (١٦٦٧) يحث ذوي الالباب على تجنّب (حيلة الإستعارات) ليطوروا محلها (طريقة في الكلام ، قريبة ، واضحة ، طبيعية (سپنگارن ، ٢/١١٧ وما بعدها) . لم يعد الغموض النمط الشائع وصار الشعراء يُنصحون بعدم محاولة التفوق على من حاول ان يبزّ دَنْ . وكان شعر والر اشد اقتراباً من المثال الجديد مما استطاع شعر بينلوز أن يبلغه ؛ وصارت كلمة (سهل) عبارة قبول بقيت كذلك حتى سنوات بعيدة من القرن اللاحق . (سكلنگ الطبيعي السهل) هي عبارة ترددها إحدى شخصيات كونگريف . والذي تعنيه يفسّره الناقد الذي حدّد أهم اوصاف المجازات الذهنية في الشعر الماوراطبيعي . (الشعر السهل) يقول صاموئيل جونسن (آيدلر ، العدد ٧٧ ، ١٧٥٩) ، (هو ذلك الشعر الذي يكون التعبير فيه عن الأفكار الطبيعية دون إرغام اللغة) لأن (اللغة قد تلاقي إرغاماً بفعل تعبيرات خشنة او جريئة) وبخاصة في الشعر الماوراطبيعي حيث (تربط أكثر الأفكار تنافراً تحت نير الإرغام) . لقد استطاع بعض صانعي الذوق ان يمسك بطرفي العصا لفترة ، فكانوا يهاجمون المجازات

SS

الذهنية في المقدمات النقدية ولكنهم ينجحون في تسريب بعضها الى اشعارهم بالذات (فبعض أحكام درايدن ، مثلا ، تبدو اشبه باعترافات مؤلف مجازات آبق عندما ينظر اليها بجانب مرثاة نظمها عام ١٦٤٩ بعنوان (في موت اللورد هيستنگ) . ولكن بحلول اوائل القرن الثامن عشر كان الشعر الجديد يسير في ضوء البيانات الجديدة دون تردد .

ولكن الذي حدث أن أعنف الهجمات على المجازات الذهنية لم تكن موجهة نحو الشعر بل نحو أسلوب الوعظ (الظريف) ، مما يساعدنا في فهم ذلك التحول في الذوق الذي تسبّب في انخفاض قيمة المجازات الذهنية في الشعر . ومن الأمثلة قريبة المنال دراسة جون إيچارد : **الأسباب والدوافع وراء احتقار رجال الكنيسة** (١٦٧٠ ؛ وقد أعيد طبعها في مجموعة آربر : **مخزن غلال انگليزي** (١٨٩٥) ، ٧/٢٤٥ وما بعد) . يضم جزء من هذا الكتاب احتجاجا ضد (العبارات العجيبة) و(الإستعارات الخشنة التي تقارب التجديف أحيانا . . . غالبا ما تصدر عن المنابر ، وتتردد بشكل مميت مما لا يشرّف رجال الكنيسة) (ص ٢٦٥) . ومما يقلق ايچارد الضرر الذي يمكن ان يورثه (استعمال الإستعارات المريعةاستعمالا غير حكيم) (ص ٢٧١) تلك الاستعارات التي تبتعد بعداً خطراً عن الاشباه المألوفة في الكتاب المقدس . ثم يستطرد قائلاً : (اما عن رجال المنابر من أصحاب الاستعارات والاشباه ،

ss

فإنهم لا يجدون في الكتاب الا ما هو خافت خامل ! فهي لا تقرقع ولا تفرقع ! فهي في متناول اليد وفي حدود المعرفة المبتذلة ! فثمة القليل على هذه الجهة من القمر مما يرضيهم ! فقياماً الى (المتحرك الاول) ، الى تقلبات لافلاك ! ونزولاً الى بطون الارض وكنوزها الدفينة ! وهلم الى بيرو و جامايكا ! فالبلاد التي تعيش على اشباه بلدية لا قيمة لها !) (ص ٢٧٥) . ويبدو انه يتحدث عن المجازات الذهنية في قصيدة ماوراطبيعية . تشكل (العبارات العجيبة) واحداً من اهداف الهجوم عند جوزف گلانفيل : **مقال في شؤون الوعظ** (١٦٧٨) ، حيث يرى الكاتب ان ليس ما يدعو لتقديم حقائق الكتاب المقدس (في إطار من العبارات شائعة النمط والمجازات الذهنية) (سپنگارن ، ٢ ، ٢٧٦) . وعبارة الشكوى الذائعة ان الوعّاظ الظرفاء يموّهون السوسن بالذهب . ويلاحظ المرء ان إيجارد و گلانفيل لايبدو عليهما معرفة تفسيرات **مجازات المواعظ** من النوع الذي كتبه تيزاورو مثلا . فهما يقدمان عوضا عن ذلك ، وبما يشبه اسلوب تيليتسن في الصفاء، وجهة نظر تشبه ما اتخذه درايدن و آديسن في مسائل جمالية ، وعن طريق ذلك ساعدا في تقوية المعارضة عن طريق الإصرار ان استخدام المجازات الذهنية بعيدة المنال يشكل نوعا من الافراط يفتقر الى الذوق ونوعا من الخيلاء يعوزها الوقار .

SS

وقد نتج عن ذلك ان الذين كانوا يكرهون المجازات لم يجدوا من الضروري إقامة كراهيتهم على أسباب جمالية . أما المدافعون عن الأسلوب الواضح في الأدب فهم يميلون الى الدفاع عن الوضوح في كل شيء آخر ، لذلك فهم يساوون بين التزويق وبين الفساد ، وبخاصة فساد الأخلاق وفساد الدين . لذلك كان ينظر الى المجازات أحيانا على أنها من البذخ البابوي ومن أمراض الأسلوب التي استشرت في فترات من جهالة الكهّان ولا تحتمل بين اتباع كنيسة الاصلاح . كما يعبّر عن هذا الرأي في وضوح متعصّبون آخرون من أعداء أسلوب المجازات الذهنية في الوعظ ، كالرأي الذي يسوقه ميچل ومؤداه أن خطباء المنابر يجب ألا يغوصوا في (زبَدَ المجازات الذهنية وأحابيل الظرف) التي جمعت من (مزابل خدم البابوية وبهاليل الكهّان) (ص١٥٤) . مثل هذا الموقف ، لكن بشكل أكثر خفوتاً ، نجده عند الكثير من أعداء أسلوب المجازات الذهنية في الشعر ، يعبرون عنه تعبيراً واعياً أو غير واعٍ . ونلمس ما يشبه هذا الموقف في شكوى كوپر أن (الظرف الرائع لدى كولي كان يجب ان يبقى (حبيسا في غشاوات الأروقة (الواجب ، ١٧٨٥ ، ٤/ ٧٢٥ وما بعد) وهي صورة تذكرنا بالاحتقار الذي يكنّه فرانسيس بيكن للرواقية . ونلمس ذلك بصورة أوضح في ملاحظة هازلت أن كراشو كتب

SS

بـذلك الاسلوب نتيجة (لتحوّلـه من البـروتستـانتيـة الى البابويـة (وهي نقطة ضعف كـانت تميل اليهـا « العقول النفـاذة » لـدى الشعـراء في هـذه الفتـرة) (**الأعمـال ،** ٤/٥٣) . وحتى كولردج يبدو انه كان يخشى أن حنينه الى المجازات الذهنية في شعر التقوى كانت له جذور لاهوتية ، فرغم انه كان يعجب ببعض قصائدها هارڤي في **الكنيس** (١٦٤٠) راح يحث نفسه (ليتذكر عبادة الروم الكاثوليك ، وأنها نشأت من استعارات مبهرجـة كهذه) (بـرينكلي ، ص ٥٣٧) . وربمـا لم يكن من باب الصـدف أن دراسات متعاطفة عن المجازات الذهنية في عصر الانبعاث بدأت تظهر في عصر أصبح يمكن فيه للپاپا أن يتناول الشاي مع رئيس أساقفة كانتربري .

لم يكن بالإمكان حتى حلول هذا القرن إعادة الإعتبار للمجازات الذهنية كعناصر شرعية في فن الشعر ، وقد حدث هذا في عقابيل انفتاح شديد على شعر جون دن . وكان النقد الرومانسي يسير في الاتجاه الذي اختطّه له جون دينس قبل سنوات من ذلك ، وكان ينظر الى المجازات الذهنية بوصفها ظاهرة من ظواهر المخ ، شديدة البعد عن بلاغية الشعور الحق ، بحيث تنم عن عدم الصدق لدى من يستعملها . وفي نهاية القرن التاسع عشـر كان هـذا التساؤل مألوفاً : لمـاذا اضطر سدني الى استعمال تلك المجازات الذهنية التقليدية في **استروفيل وستيلا** اذا كان فعلا

SS

يحبّ پنيلوپه ديڤرو ؟ ومن هنا ورثنا الفكـرة القائلة ان المجاز الذهني شيء عابث ومصطنع وأدنى بكثير من الصورة الشعرية . ومن المستغرب جداً ان براون لم يذكر كلمة **المجاز الذهني في** كتابه الضخم **عالم الصور الشعرية** (١٩٢٧)، الا مرة واحدة وبشكل عابر عند الاشارة الى (مجـاز ذهـني غـريـب) (ص ١١٤) . ويـعـبـر ويلز عن بَـرَم المعـاصـرين بـالكلمـة عنـدمـا ابتكـر عبـارة **صـورة شعـريـة متـطرفـة** كمـرادف لـعبـارة **المجـاز الـذهني المـاوراطبيعي** ، وخصص جـزءاً مستقـلاً من كتابه لبحث (صور الزينة الشعرية ، أو المجاز الذهني) (**الصور الشعرية ، ١٩٤٢**) . وإني أتساءل إن كان هذا هو السبب الذي جعل كتاب ماريو پراتس **دراسات في المجاز الذهني** (١٩٣٤) ينشر بترجمته الانكليزية عام **١٩٣٩** بعنوان **دراسات في الصور الشعرية في القرن السابع عشر** ، رغم ان الكتاب يتناول العلاقة بين الشعارات وبين المجازات الذهنية ؟ وربما لم يكن لعبارة **المجاز الذهني** أن تصبح القريب الفقير لعبارة **الصورة الشعرية** لو ان عزرا پاوند استطاع أن يسبغ على أشعار(هـ د)صفة **مجازية** عوضاً عن صورية ،رغم ان قداسة (حركة المجاز الذهني) في الشعر الحديث سوف يستعصي عليها تطهير **المجـاز الذهني** مما علق به من ازدراء طوال قرنين ونصف من الزمان . ولكن لنمضِ في استعمال الكلمة حتى يقترح أحدهم بديلا او مجموعة

بدائل تكون أقل منعة في تعقيدها من الاصناف التي تقدمها كريستين بروك - روز في كتاب **قواعد الإستعارة** (نيويورك ، ١٩٥٨) . وأهم من كل شيء ، لنحتفظ بها بسبب ما علق بها من أمور تقليدية متناقضة في الغالب تجعلها مصطلحا غنيّ الايحاء عندما نتناوله تناولاً ذكياً .

هوامش المترجم

[١]

(١) أرى ترجمة مصطلح conceit بعبارة (المجاز الذهني) وهو ما يختلف عن (المجاز العقلي) في البلاغة العربية ، كما يتضح من الفصل . ولأن المطلح مولّد في الانكليزية فلا بأس أن أقول في العربية (المجاز الذهني) وحجتي في ذلك أن « المجاز جنس يشتمل على أنواع كثيرة ، كالاستعارة والمبالغة والاشارة والارداف والتمثيل والتشبيه وغير ذلك مما عدل فيه عن الحقيقة الموضوعة للمعنى المـراد . » كتاب (تحـرير التحبير) لابن أبي الاصبع المصري ، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف . القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٤٥٧ .

(٢) أرى ترجمة Wit اصطلاحا بكلمة (الظرف) العربية ، وهي تعني ما تعنيه الكلمة الانكّليزية في استعمالاتها المختلفة . جاء في (لسان العرب) ان « الظرف البراعة وذكاء القلب . . . وقيل الظرف حسن العبارة . . . وقيل الحذق بالشيء . قال الاصمعي وابن الاعرابي : الظريف ، البليغ الجيد الكلام . . . والظرف في اللسان البلاغة » .

(٣) دار ايلي : واحدة من دور العلم القديمة في جامعة اكسفورد العريقة .

(٤) الغنائيات : واحدتها (غنائية) . هكذا أرى ترجمة sonnet الانكّليزية وهي القصيدة المؤلفة من ١٤ سطرا (بيتا) ، تلتزم الوزن الايامبي الخماسي وهو خمس تفعيلات ، كل تفعيلة ذات مقطعين : ضعيف وقوي . ويكون نظام القافية فيها واحدا من اثنين رئيسين ، في الاول تنقسم القصيدة الى ٨ + ٦ ابيات ، قوافيها : ا ـ ب ـ ب ـ ا ، ا ـ ب ـ ب ـ ا

وهو (الثماني) ويليه (السداسي) وقافيته ج - د - هـ مكررة، أو مطورة في حدود هذه القوافي . والنوع الثاني من نمط الغنائية عرف به شكسبير وقوامه ثلاث رباعيات ومزدوجة في الختام تجري على : أ - ب - ا - ب؛ ج ـ د ـ ج - د؛ هـ ـ و هـ ـ و؛ ر ـ ز. أساس الغنائية ايطالي من عصر الانبعاث برع فيه پتراركا واتباعه ، وهي قصيدة تطاوع الغناء جرسا ومعنى ، وقد تطورت بعد ذلك في الانگليزية فشملت موضوعات شتى قد لا يطاوع بعضها الغناء ، ولكن الاصل غنائي .

[٢]

(١) الشعر الماوراطبيعي metaphysical هو أسلوب في كتابة الشعر الانگليزي عرف في أوائل القرن السابع عشر ، وبخاصة عند جون دن ، يتناول موضوعات الحب او التقوى او الوصف ، ويبتعد عن (الطبيعي) من مالوف الأوصاف بشكل يدعو الى اعمال الذهن واطالة النظر .

(٢) عصر الانبعاث في انگلترا ، مصطلح فضفاض يطلق على آواخر القرن السادس عشر في الادب الانكليزي واوائل القرن السابع عشر .

(٣) النقيضة paradox من المحسنات البلاغية ، عبارة يبدو على ظاهرها انه يناقض باطنها ، ولكنها صحيحة ، لانها تقوم على أساس صحيح يجمع بين النقيضات . فالتناقض الظاهر في النقيصة يغلب ان يوجّه اهتمام القاريء الى نقطة بعينها كما في هدا المثال من پوپ في « مقال في النقد » :

قد يتسبب كبار الأدباء في أذى رائع ،

فيبلغوا اخطاء لا يجرؤ على اصلاحها خير النقاد ، ويقصد ان الكاتب العظيم قد يصنع فضيلة من شيء قد ينقلب الى مثلبة في يد كانت تعوزه البراعة

(٤) جون ليلي (؟ ١٥٥٤ - ١٦٠٦) كاتب ومسرحي انگليزي اشتهر بكتابه يوفيويس ، أو تشريح الظرف ، يعد مثالا في التأنق في العبارة .

(٥) جون دن (١٥٧١ - ١٦٣١) شاعر انكليزي مؤسس المدرسة الماوراطبيعية في شعر الحب ، التي تطورت الى شعر التقوى . تولى رئاسة كاتدرائية القديس بولص في لندن .

SS

[٣]

(١) خيميائي : نسبة الى علم (الخيمياء) وهو الكيمياء القديمة التي كانت تسعى لتحويل (المعادن الخسيسة) الى ذهب .

(٢) گونگوري : نسبة الى گونگورا (١٥٧١ - ١٦٢٧) آخر الشعراء الاسپان الكبار في العصر الذهبي ، وكان قسيسا ينظم الشعر المفرط التزويق، بتراركا (١٣٠٤ - ٧٤) شاعر ايطاليا الغنائي الاكبر ، لا يفوقه سوى دانته ، اشتهر شعره في (كتاب الاغاني) وغزله بحبيبته لورا . مارينو (١٥٦٩ - ١٦٢٥) شاعر ايطالي اشتهر بـأسلوبه المنمق الذي اثر في آداب أوربية عدة .

(٣) يحسن بالقارىء العربي أن يرجع الى (كتاب الزهرة) لابن داود الذي كتبه ببغداد في أواخر القرن التاسع الميلادي ، والى كتاب (طوق الحمامة) لابن حزم الاندلسي الذي كتبه بعد ذلك بقرنين ، وكلاهما سبق ظهور شعر الحب الاوربي الاول عند الشعراء (التروبادور) في أواخر القرن الحادي عشر الميلادي ، ذلك الشعر الذي يعـده أهم الباحثين أساس الحب الدنيوي الذي ازدهر في ايطاليا في عصر الانبعاث من القرن الرابع عشر فصاعدا ، وأثر في الشعر الاوروبي عموما ، وبخاصة الشعر الانگليزي في القرن السادس عشر .

(٤) سافو ، أول شاعرة اغريقية من القرن السادس ق.م يتميز شعرها بعاطفة مشبوبة ووزن دقيق .

(٥) پاندورا (وتعني بالاغريقية : جميع الهـدايا) وهي أول امـرأة على الارض ، امر زيوس بخلقها انتقاما من الرجل ، وارسلها زوجة الى أخ پروميثيوس ، ومعها صندوق أمرها بعدم فتحه . ولكنها عصيت الامر وفتحته فاطلقت جميع الشرور التي نزلت بالانسان ولم يبق في داخله سوى الأمل .

(٦) أسماء الاحجار الكريمة ، والازهار ، وأغلب الاشجار ، والاسماك ، والكلاب . . . تكاد لا تتفق المعاجم العربية على وصفها . وفي ترجمة (زرقة اللازورد) احتيال على الاصل الذي يعني نوعا من الحجر الكريم الازرق ويعني زهرة المنثور (الزرقاء) كذلك

(٧) ثزبي : صبية من بابل ، حبيبة بيراموس ، التي هربت من وجه أسد اثناء اجتماعها بحبيبها ، فسقط عنها منديلها . ولما عثر عليه بيراموس وجده ملطخا بالدماء فقتل نفسه . ولما عادت ثزبي لتشهد حبيبها القتيل قتلت نفسها للتو ، فنبت في الموضع شجرة توت ثمرها أبيض مشرب بالحمرة .

(٨) ويسمى في البلاغة العربية (جناس التصحيف) ، وهو ان تنثر أحرف الكلمة لتعيد تركيبها فتصنع كلمة جديدة تربطها مع الاولى كنوع من المحسنات اللفظية وفي الهامش (١٢) مثال على ذلك .

(٩) باريس : ابن برايام ملك طروادة ، اغوى هيلانة زوجة مينلاوس أن تهرب معه فأثار غضب سبارطة والاغريق ضد طروادة فكانت الحرب الشهيرة التي خلدها هوميروس في (الالياذة) . عندما كان باريس يعيش على جبل (آيدا) طلبت منه الالهة ان يحكم في جمال الالهات الثلاث : هيرا ، وأفروديايته ، وأثينه، فحكم الى جانب أفروديايته ، التي وعدته بأجمل امرأة في العالم زوجة له ، وكانت قصة هيلانه .

(١٠) جوبتر : كبير الالهة، مارس : اله الحرب ، كيوبيد : اله الحب .

(١١) لغة الشعارات خليط من الانكليزية والفرنسية ، كما في هذا المثال ، حيث ترد كلمات : فضة ، أقراص ، وبعدها كلمة ذهب جميعها بالفرنسية ، وبتركيب لغوي يقتصر على أصحاب حرفة صنع الشعار . يشبه هذا ما نجده اليوم في (لغة الخياطين) مثلا ، اذ ترد كلمات فارسية او ايطالية او فرنسية في حرفتهم .

(١٢) أدوارد بينلوز (؟ ١٦٠٥ - ٧٦) شاعر انكليزي اشتهر بديوان «ثيوفيلا» الذي جر عليه سخرية الشعراء والنقاد المعاصرين لما فيه من افتتان بالتصوف واللاهوت والمفردات المولدة والمنحوته والعبارات الغريبة فلو كتب اسمه Edvvard Benlowes هكذا ، لأمكن استخراج عبارة Sun-ward Beloved أي محبوب (باتجاه) الشمس ، وهذه احدى صفات زهرة الثالوث (پانسيه) أي (فكرة) كما في المتن ، وهذا أحسن مثال على (الأناگرام) أو (جناس التصحيف) .

(١٣) كل امرىء : Everyman هو تحريد يمثل الشخصية الرئيسة في

SS

مسرحية أخلاقية ـ دينية بهذا العنوان ، ذات أصل هولندي . والشخصيات الاخرى هي : الله ، الموت ، القربي ، الاعمال الصالحة ، المعرفة . . موضوع المسرحية هو استدعاء (كل امرىء) أمام الموت ، فيجد أن لا رفيق له سوى الاعمال الصالحة في مواجهة الموت .

(١٤) لم أعثر على هدا النص في الموضوع المذكور ، ولعله خطأ من المؤلف .

مراجع مختارة

ALDEN, RAYMOND M., 'The Lyrical Conceit of the Elizabethans', *Studies in Philology*, xiv (1917), pp. 129-52.

ALDEN, RAYMOND M., 'The Lyrical Conceits of the "Metaphysical Poets"', *Studies in Philology*, xvii (1920), pp. 183-98.

BATESON, F. W., *English Poetry: A Critical Introduction*, London, 1950.

BROWN, S.J. M., *The World of Imagery*, London, 1927.

COLERIDGE, S. T., *Coleridge on the Seventeenth Century*, ed. R.F. Brinkley, Durham, N.C., 1955.

CURTIUS, ERNST ROBERT, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask, London, 1953.

DENNIS, JOHN, *The Critical Works of John Dennis*, ed. E. N. Hooker, 2 vols., Baltimore, 1943.

DRYDEN, John, *Essays of John Dryden*, ed. W. P. Ker. 2 vols., Oxford, 1900.

DUNCAN, JOSEPH E., *The Revival of Metaphysical Poetry*, Minneapolis, 1959.

FREEMAN, ROSEMARY, *English Emblem Books*, London, 1948.

HALIO, J. L., 'The Metaphor of Conception and Elizabethan Theories of the Imagination', *Neophi-*

ss

lologus, L. (1966), pp. 454-61.

HOLMES, ELIZABETH, *Aspects of Elizabethan Imagery,* Oxford, 1929.

HOSKINS, John, Directions for Speech and Style [c. 1600]. ed. Hoyt H Hudson, Princeton, 1935.

JOHN, LISLE CECIL, *The Elizabethan Sonnet Sequences: Studies in Conventional Conceits,* New York, 1938. The best study of sonneteering conceits.

JOHNSON, SAMUEL, *Johnson: Prose and Poetry,* ed. Mona Wilson, London, 1950.

JOSEPH, MIRIAM, *Shakespeare's Use of the Arts of Language,* New York, 1947.

KANE, ELISHAK., *Gongorism and the Golden Age,* Columbia, 1928.

KANTOROWICZ, E. H., 'The Sovereignty of the Artist· a Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art', in *Selected Studies,* New York, 1965, pp. 352-65.

LEA, KATHLEEN M., 'Conceits', *Modern Language Review,* xx (1925), pp. 389-406.

LEVIN, HARRY, 'John Cleveland and the Conceit', *Criterion,* xiv (1934), pp. 40-53.

MAY, T. E., 'Gracián's Idea of the *Concepto', Hispanic Review,* xviii (1950), pp. 15-41.

MAZZEO, JOSEPH A., *Renaissance and Seventeenth-Century Studies,* New York, 1964. See especially the chapters on 'A Seventeenth-Century Theory of Metaphysical Poetry' and 'Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence'. MIROLLO, JAMES V., *The Poet of the Marvelous: Giambattista Marino,* New York, 1963, pp. 115-208· 'The Marinesque Style'.

MITCHELL, W. FRASER, *English Pulpit Oratory: A Study of Its Literacy Aspects,* London, 1932, pp. 148-94: 'Andrewes the "Witty" Preachers, and Donne'.

NETHERCOT, ARTHUR H., 'The Reputation of the "Metaphysical Poets" during the Seventeenth Century', *Journal of English and Germanic Philology,* xxiii (1924), pp. 173-98.

NETHERCOT, ARTHUR H., 'The Reputation of the "Metaphysical Poets" during the Age of Pope', *Philological Quarterly.* iv (1925), pp. 161-79.

NETHERCOT, ARTHUR H., 'The Reputation of the "Metaphysical Poets" during the Age of Johnson and the "Romantic Revival"'. *Studies in Philology,* xxii (1925), pp. 81-132.

OGLE, M. B., 'The Classical Origin and Tradition of Literacy Conceits', *American Journal of Philology,* xxxiv (1913), pp. 125-52.

ONG, WALTER J., 'Wit and Mystery: A Revaluation in Medieval Latin Hymnody', *Speculum,* xxii (1947), pp. 310-41.

PEARSON, LU EMILY, *Elizabethan Love Conventions,* Berkeley, 1933.

POTTER, G. R., 'A Protest against the Term *Conceit',* *Philological Quarterly,* xx (1941), pp. 474-83.

PRAZ, MARIO, *Studies in Seventeenth-Century Imagery,* 2 vols., London, 1939, 1947. See especially the first chapter: 'Emblem, Device, Epigram, Conceit'.

PUTTENHAM, GEORGE, *The Art of English Poesy* (1589), ed. Edward Arber, London, 1869.

RICHMOND, H. M., *The School of Love: The Evolution of the Stuart Love Lyric,* Princeton, 1964.

ROSSKY, WILLIAM, 'Imagination in the English Renaissance: Psychology and Poetic', *Studies in the Renaissance,* v (1958), pp 49-74.

RUTHVEN, K. K., 'The Composite Mistress', *AUMLA,* no. 26 (1966), pp. 198-214.

RUTHVEN, K. K., 'The Poet as Etymologist', *Critical Quarterly,* xi (1969), pp. 9-37.

SCOTT, JANET G., *Les Sonnets Elizabethains,* Paris, 1929.

SIDNEY, PHILIP, *An Apology for Poetry,* ed. Geoffrey Shepherd, London, 1965.

SPINGARN, J. E. *(ed.),* Critical Essays of the Seventeenth Century, *3 vols., Oxford, 1908.*

TUVE, ROSEMOND, *Elizabethan and Metaphysical Imagery,* Chicago, 1947.

TUVE, ROSEMOND, *A Reading of George Herbert,* London, 1952.

USTICK, W. LEE, and HUDSON, HOYT H., 'Wit, "Mixt. Wit", and the Bee in Amber', *Huntington Library Bulletin,* no. 8 (1935), pp. 102-30.

WARNKE, FRANK J., and PREMINGER, ALEX, 'Conceit', in *Encyclopedia of Poetry and Poetics,*

ed. Alex Preminger, *et al.,* Princeton, 1965.

WATSON, GEORGE, 'Hobbes and the Metaphysical Conceit', *Journal of the History of Ideas,* xvi (1955), pp. 558-62. See also the reply by Theodore M. Gang, *ibid.*, xvii (1956), pp. 418-21.

WEBBE WILLIAM, *A Discourse of English Poetry* [1586], ed. Edward Arber, London, 1871.

WEINBERG, Bernard, History of Literacy Criticism in the Italian Renaissance. 2 vols., Chicago, 1961.

WELLS, HENRY W., *Poetic Imagery: Illustrated from Elizabethan Literature,* New York, 1924.

WILLIAMSON, GEORGE, *The Donne Tradition,* Cambridge, Mass., 1930. Part of chapter 4 is on 'The Conceit'.

YATES, FRANCES A., 'The Emblematic Conceit in Giordano Bruno's *De Gli Eroici Furori* and in the Elizabethan Sonnet Sequences', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* vi (1943), pp. 101-21

SS

محتويات الكتاب

SS

SS

SS

دار نعمة للطباعة

الرملة البيضاء تلفون ٨٠٢٢٤٦ بيروت

SS

موسوعة

المصطلح النقدي

سلسلة من الدراسات المكثفة تتناول المصطلحات والمفهومات التي دخلت النقد الأدبي في العصر الحديث، تسندها أمثلة من آداب لغات عالمية شتى، تنير المصطلح أو المفهوم الأدبي أو الفني، مثل : الرومانسية ـ الواقعية ـ الملحمة ـ الرعوية ـ الحبكة ـ الرمزية ـ الأسطورة ـ القصة القصيرة ـ الشعر الحر.

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير ـ بيروت ت ٨٠٧٩٠٠/٨٠٧٩٠١
برقياً موكيالي بيروت ـ ص.ب ٥٤٦٠/١١ بيروت

الثمن ٥٠ ل.ل.



موسوعة المصطلح النقدي

اللامعقول
الهجاء
التصور والخيال
الوزن والقافية والشعر الحر

ترجمة: د. عبدالواحد لؤلؤة

موسوعة

المصطلح النقدي

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بناية برج الكارلتون . ساقية الجنزير . ت ٨٠٧٩٠٠/١
برقياً - موكيالي بيروت . ص.ب ١١/٥٤٦٠ بيروت

الطبعة الأولى

SS

موسوعة

المصطلح النقدي

المجلد الثاني

اللامعقول — التصور والخيال

الهجاء — الوزن والقافية والشعر الحر

ترجمة

د. عبد الواحد لؤلؤة

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

SS

في اللبّ من الانسان الاوربي ، ثمّة عبثية جوهرية تسيطر على اللحظات الكبرى في حياته .

آندريه مالرو

اكثر ما يضايق المرء من العبثيّين ما يشيع في نبرتهم من يأس متميّز .

كينث تاينن

SS

مقدمة الطبعة الثانية

صدر العدد الأول من هذه السلسلة في أوائل عام ١٩٧٨ ونفدت الطبعة الأولى خلال أسابيع قليلة . لقد كان استقبال هذا المشروع الأدبي والتعليقات المختلفة عليه مما يبعث الارتياح في نفس كل من يتجرد لنقل المفيد من الثقافة العالمية الى القارىء العربي . وكانت جهود القائمين على المشروع في وزارة الثقافة والاعلام ، وما تزال ، برغم جميع الصعاب ، أول ما يبعث على القناعة ان القارىء العربي ما يزال بخير ، يبحث عن المعرفة ، في جميع الظروف . ولا أحسب ان سعر الكتاب الرخيص هو السبب الأول في انتشار هذه السلسلة بين صنوف القراء العرب .

لقد وردتني تعليقات وملاحظات شتى من عدد من الأقطار العربية ، أخذتُ بها جميعاً عند إعداد هذه الطبعة الثانية في شكلها المجلد ، الذي أرجوان يستمر حتى نهاية أعداد السلسلة التي زادت عن الأربعين عدداً . وكانت أغلب الملاحظات تطالب بالمزيد من الهوامش والشروح . ولو أمكن الاستمرار في ذلك لزادت الهوامش

SS

على المتن ، وهو أمر غير عملي ، يتجاوز على حق القارىء في البحث الشخصي .

كان أمر إعادة النظر في لغة الترجمة ، نحواً وأسلوباً ، اهم ما يميز هذه الطبعة الثانية . وأنا مدين في ذلك الى الاستاذ الكريم الدكتور عبد الأمير الورد ، من كلية الآداب بجامعة بغداد . ويعرف كل من « عاقر » الترجمة ان النص يبقى ماثلاً في ذهن المترجم ، مهما كانت لغته العربية سليمة ، مما يقود الى تجاوزات على دقائق النحو والصرف والاشتقاق ، لا يسهل ادراكها الا لمن غاب عنه النص . ومن هنا أهمية الجهد الذي بذله هذا الصديق الكريم .

وما زلت أحسب ان هذه الترجمة ، بما فيها من نحت وتوليد في المصطلحات الأجنبية ، تقصرّ عن الكمال الذي أنشد . ولكن المترجم الذي يبدىء ويعيد خيرٌ من الذي يموت وفي نفسه شيء من حتى .

بغداد ـ حي الجامعة

ربيع ١٩٨٢

دكتور عبد الواحد لؤلؤة

مقدمة عامة بقلم المترجم

منذ أن ظهرت الحلقة الأولى من سلسلة (المصطلح النقدي) باللغة الانكليزية عام ١٩٦٩ شعرت بضرورة نقل هذه المعرفة الأدبية الى القارىء العربي ، الذي لم تتيسّر له معرفة اللغة الأجنبية . واليوم زاد ما صدر من تلك السلسلة على ثلاثين جزءاً ، أحسب أن بنا جميعا حاجة الى التزّود بما تقدمه من معرفة تغني ثقافة الكاتب والقارىء على حد سواء .

ولأن هذه المصطلحات النقدية تعتمد مفهومات أوربية ترجع الى حضارة الاغريق والرومان وما نشأ من آداب أوربية منذ عصر النهضة فان ترجمتها الى العربية لا يمكن ان تتخذ صيغة نهائية تقف عندها ، كما وقفت في الغالب الصيغ الأوربية المشتقة عن الاغريقية واللاتينية . لذلك لا مفرّ من الاشتقاق والنحت والتعريب ، الى جانب الترجمة ، وهنا يتدخل الحس اللغوي والذوق الفردي والمعرفة باللغات ،

إضافة الى ثقافة المترجم ، عند القيام بعمل من هذا الحجم .

خطتي في هذا العمل عموما ان اقدم ترجمة من دون تصرف أو تفسير ، مما يحملني أحيانا على استبقاء نكهة اللغة الأصلية . وفي حالة الأعلام من لغات أوربية ، وجدت من الافضل الابقاء عليها كالأصل نطقاً . ولم أضف من الهوامش إلا الأقل ، معوضاً ، عند الضرورة ، شروحا سريعة / بين خطين مائلين / . واقتضتني دقة اللفظ اتخاذ الأحرف الأعجمية لتقابل الاعلام الاوربية ، في محاولة لوضع حد للاضطراب السائد في رسم اسماء الاعلام الاجنبية في أقطار عربية شتى فإسم الشاعر الألماني گوته يكتب كوته ، وجوته ، وغوته في بلاد شتى ، وأرى أن الأقرب الى الصواب أن يكتب بالكاف الأعجمية مثل الكلمة الفارسية (گل) أي (زهرة) . وهذه الأحرف لا تزيد عن أربعة :

ڤـ = v ، پـ = p ، چـ =ch ، گـ = g وهذا ما يجري في العراق بخاصة ، وأرى أن ضبط الرسم بهذه الأحرف الاعجمية يضمن دقة اللفظ .

إن كل جزء من اجزاء هذه السلسلة قد كتبه مختص توافرت له أسباب البحث مع طول الخبرة . وفي آخر كل جزء (مراجع مختارة) رأيت إثباتها كما وردت في النص إتماماً لفائدة المستزيد .

بغداد/ حي الجامعة — د. عبد الواحد لؤلؤة

خريف ١٩٧٧

ss

مقدمة عامة بقلم المحرر

هذا الجزء حلقة في سلسلة من الدراسات القصيرة ، تعالج الواحدة منها مادة أساسية بمفردها . او مادتين او ثلاث مواد مجتمعة ، مما يوجد في مفرداتنا النقديـة . وغرض السلسلة يختلف عما يقدمه المألوف من جداول التعبيرات الادبية . فثمة الكثير من التعبيرات تقدمه تلك الجداول في شروح مقتضبة تكفي حاجات الدارسين ، وهي تعبيرات لن تكون موضوع دراسات في هذه السلسلة . فثمة تعبيرات غيرها لا يمكن أن تصبح مألـوفة عن طـريق التعريفـات المقتضبة . وعلى الدارسين أن يألفوا تلك التعبيرات عن طريق مناقشتها بشكل يتسم بالبساطة والوضوح والكمال في حدود المعقول . وغرض هذه السلسلة تقـديم مثل هـذه المناقشات .

بعض التعبيرات موضوع البحث تشير الى حركات أدبية

(مثل الرومانسية ، والجمالية) ، وبعضها يشير الى أنماط أدبية (مثل الكوميديا والملحمة) بينما يشير بعضها الآخر الى خصائص أسلوبية (مثل المفارقة ، والاستعارة المطوّرة) . وبسبب من التفاوت في الموضوعات ، لم تجر محاولة لفرض منهج موحد على الدراسات . ولكن المؤلفين جميعا قد اجتهدوا في تقديم ما وسعهم من مقتطفات توضيحية ، وفي الاشارة حيثما اقتضت الحاجة الى ادب اكثر من لغة واحدة ، وفي تقديم دراساتهم بطريقة تأخذ بيد القارىء الى المراجع المختصرة التي قدموا من خلالها مقترحات للتوسع في القراءة .

جامعة مانچستر　　　　　　جون . د. جَمپ

SS



التصوّر والخيال

بقلم

ر.ل. بريت

Fancy and Imagination

by R.L. Brett

مقدمة المؤلف

عنـدمـا طلب اليّ ان اكتب دراسـة قصيـرة عن اللامعقول[١] ، كان جوابي أن مارتن إيسلن سبق له أن فعل ذلك . كان كتابه ، أكثر مما عداه ، قد نشـر المصطلح والفلسفة معا على نطاق واسع ، رغم اقتصاره ، عن غير قصد ، على عدد قليل من المسرحيات ، وما تـزال هذه المسرحيات في نظري الاكثر مغزى في أدب اللامعقول ، رغم وجود سابقات ونظائر غيرها . وفي الحق عندما بدأ الموضوع يبرز وثيقةً لا شعاراً ، غدت المشكلة ان نعرف أين نبدأ وأين ننتهي .

لقد وجدت من البديهي القول بوجوب غياب الاله[٢] لكي يوجد اللامعقول ، وان اتباع ذلك يجب الا يؤدي الى محاولة للتعويض في شكل ذات أخرى أسمي[٣] . فلو ان الكتّاب ، في التحليل الاخير ، يقدمون لنا مـا يحسبونـه الحقيقة العظمى في هيئة ما نجده في غاية المألوف ـ مثل الحب او صداقة الرجولة ـ فان تلك الفضائل توجد الآن في سياق يغيب عنه الاله ، فيغدو بلوغها أصعب منالا . فغياب

SS

امثال كافكا او دوستويفسكي ـ ويحدد مجال البحث التاريخي بأربعين سنة خلت . وحتى في هذه الحال ، كان من المحال في المجال الميسور تغطية الرواية ، او الاهم من ذلك تغطية المهاد الفلسفي للادب . ولكن المسرحية ، كما سبق القول ، بحكم شكلها ، تكون أفضل مقتَرب نحو اللامعقول في تعبيره اللامعقول ـ عدا مثال او اثنين ـ فليس ثمة ما يدعو للاعتذار عن السير على خطى مارتن إيسلن .

في كتاب المسرحي مفكرا (ص ٢٧) يذكّرنا إريك بنتلي ان المصطلحات النقدية لا يمكن ان تكون اكثر من « تقريبات وتسهيلات » وانها عندما تغدو ساحات قتال « عندما يريد أحدهم ان يعرف اي واحد من الأصناف هو لشيء الحقيقي ، نكون قد سقطنا من الحديث المعقول نحو ماوية الخرافات » ولقد حاولت تجنّب هذا الخطأ .

آرنولد پ هنچلف

SS

١

مصطلحات نقدية

يعرِّف قاموس اكسفورد الاقصر (١٩٦٥) كلمة « لا معقول » كالآتي :

١ ـ موسيقى : لا متناغم ، ١٦١٧ .

٢ ـ غير منسجم مع العقل او اللياقة ، وفي الاستعمال الحديث ، واضح التضاد مع العقل ، ولذلك ، مضحك ، سخيف ، ١٥٥٧ .

وفي قاموس پنكوين للمسرح (١٩٦٦) يقول جون رسل تيلر : لا معقول ، مسرح الـ : مصطلح يطلق على جماعة من الدراميين في حقبة ١٩٥٠ لم يعدّوا أنفسهم مدرسة ، ولكن يبدو أنهم كانوا يشتركون في مواقف بعينها نحو ورطة الانسان في الكون : وبخاصة اولئك الذين أوجز القول فيهم ألبير كامي في دراسته اسطورة سيزيفوس (١٩٤٢) . تشخّص هذه الدراسة مصير الانسانية على انه انعدام هدف في وجود غير منسجم مع ما حوله (وتعني صفة

لا معقول حرفياً غير منسجم) . والوعي بهذا العوز للهدف في جميع ما نعمل . . . يؤدي الى حالة الكرب الماوراطبيعي ، هو الموضوع الرئيس لدى كتّاب مسرح اللامعقول ، وأبرزهم صاموئيل بيكت ، يوجين إيونيسكو ، آرثر آدموف ، جان جينيه ، هارولد پنتر . والذي يميز هؤلاء وغيرهم ممن يأتي بعدهم (روبرت پنجنت ، ن . ف . سمپسون ، إدوارد آلبي ، فيرناندو آرّابال ، گونتر گراس) عن الدراميين السابقين الذين اظهروا اهتماماً مشابهاً في أعمالهم ، هو أن الافكار يترك لها ان تقرر الشكل الى جانب تقرير المحتوى : فجميع ما يشبه التركيب المنطقي ، والربط المعقول بين فكرة وفكرة ، في نقاش مقبول على المستوى العقلي ، يترك جانباً ، لتحل على المسرح مكانه لا معقولية التجربة . ولهذه الخطوة مزاياها وقيودها معا . فقد وجد أغلب الدراميين من أصحاب اللامعقول ان من الصعب الحفاظ على أمسية كاملة في المسرح بغير شيء من التوفيق . . . وبحلول عام ١٩٦٢ يبدو في الواقع ان الحركة قد استنفدت قوتها ، رغم أن آثارها في تحرير المسرح التقليدي ما تزال ماثلة .

* * *

كان هذا التطبيق المخصوص لمصطلح فلسفي سائر على الدرامه من اختراع مارتن إيسلن في كتابه « مسرح

SS

اللامعقول » (١٩٦١) ، ولان هـذا الكتـاب قـد أشـاع المصطلح اكثر من غيره بين جمهور قراء الانگليزية ، يبدو من المقبول أن نبدأ مناقشة **اللامعقول** في هذا السياق . لقد نجح هذا المصطلح فعلا في أن يكون عبارة سائرة جذابة (كما يعترف إيسلن آسفاً في مقدمته لمجموعة المسرحيات التي نشرتها بنگوين تحت عنوان « **درامـه اللامعقـول** » ، ١٩٦٥) ، ولكن غالباً ما ترجّح كفة السهولة على الوفاء بالمراد في الصياغة النقدية . لذلك يسهل علينا ان نصف الـدرامه التي ظهـرت في انگلتـرا مؤخـراً بتقسيمهـا الى مجموعات ثـلاث : الاولى شعريـة ، يتبعها نـوعان على اختلاف ظاهر : الغضب واللامعقول ، يؤدي المزج بينها الى تفريعات ثانوية دفعت جون رسل براون في مقدمة تحقيقه سلسلة من المقـالات عن المسرح البـريـطاني المعـاصـر والدراميّين ، أن يقول :

لقد أطلق على المسرحيات الجديدة أنواع شتى من التسميات كان من أولها « درامه مغسلة المطبخ » ؛ الواقعية المحدثة ؛ درامه اللاتوصيل ؛ درامه اللامعقول ، كوميـديا المخاطر ؛ الكوميديا المظلمة ؛ درامه القسوة . ولكن لم يكن ثمة قبّعة تناسب لاكثر من سنة او اثنتين ؛ ولم يكن ثمة قبّعة تناسب سوى رأس او رأسين ؛ وغالباً ما كانت القبعات تنـاسب الصحفيين الذين اختـرعـوهـا اكثـر ممـا تنـاسب

SS

المسرحيين الذين اقحمت عليهم . وربما كان أول ما يقال عن الدراميين الجدد انهم يجعلون النقّاد في حركة دائبة .

(الدراميون البريطانيون المحدثون ، ص ٢)

وجماهير المشاهدين كذلك ، كما قد يستطع بعضهم ان يقول ، لأن ارتياد المسرح هذه الايام من المشاغل الخطرة . فثمة عوز واضح لسيادة الشكل بحيث لا يسع الناقد ولا الجمهور التكهّن بالشكل الذي سوف تتخذه المسرحية . ولئن كان في ذلك مبعث ارتباك للنقاد (وصدمة للمشاهدين في الغالب) فإنه يوحي ، كما يقول دبليو . أ آرمسترونك ، أن كتّاب المسرح « قد جعلوا منه مركز تجمع لصراع الخيال البشري الدائم ضد القناعة الدينية ، وعدم الاكتراث الخلقي ، واللامّعية الاجتماعية » (مقدمة الدرامه التجريبيّة ، لندن ، ١٩٦٣ ، ص ٩) .

يبدو ان الدرامه الشعرية كانت قد ماتت قبل أن تصل الى المسرح درامه الغضب او درامه اللامعقول . وقد استغور تاريخها دينس دونوهيو ، في الصوت الثالث (برنستن ، ١٩٥٩) ، الذي قد يكون على حق اذ يرى ان الشعراء الذين يبلغون المسرح يقرّون على مضض غالباً ان الكلمات لا تكفي وحدها للنهوض بعبء الدرامه (ص ٢٤٩) . ولكن يجب ألا نتخلى عن التجربة بهذا

الشكل العرضي : إذ بغير المسرحيات « الشعرية » ـ في أعمال اليوت وفراي مثلاً ـ ما كان لمسرحيات الغضب والعبث التي لحقتها ، وكلاهما يستند الى اللغة بدرجة كبيرة ، ان تظهر او تنال ما نالته من نحاح .

من الصفتين اللاحقتين ، الغضب واللامعقول ، كانت درامه الغضب هي التي تركت الأثر الاكبر في المسرح الانگليزي ، مما جعل جون رسل تيلر في كتابه **الغضب وما بعده** (١٩٦٢) ، يؤرخ بحق فترته المعاصرة بتاريخ أول عرض لمسرحية **انظر وراءك في غضب** على مسرح رويال كورت في ٨ أيار ١٩٥٦ . كانت الدرامه التي تميل الى الاساس الأوروبي مما ندعوه باللامعقول قد استغرقت وقتاً اطول كي تتغلغل في التجربة المسرحية الانگليزية ، وعندما بلغت ذلك صار ينظر اليها كتطبيق لمبدأ إبسن في « الخلق الشعري في كلام الواقع البسيط غير المستلب » كينيث ميور ، **المسرح المعاصر** ، ص١١٣ . وصار إيسلن وآخرون يناقشون المسألة بعبارات « شعرية » مثلما سبق النظر الى اندفاعات جيمي بورتر على انها اكثر اهمية في اسلوب القول من فحوى ما يقال . ولدى استعادة النظر ، نجد ما حققته مسرحية **انظر وراءك في غضب** ، كما يرى گوردن روگوف ، مدعاة للعجب :

كانت المسرحية تبدي جميع مظاهر الإلتحام بالمواقع

السياسية لليسار الجديد بحكم ما فيها من براعة فكر . فقد كانت تبدو انها تدور حول الإلتزام ، تبدو على انها احتجاج ، تبدو انها سياسية، بل تبدو انها جديدة ، رغم ان « التجديد » الشكلي الوحيد المثير ان ما كان يبدو مسرحية بخمس شخصيات كان في الواقع مونولوگ .

(« رچارد يعود الى نفسه » مجلة تولين للدرامه ١٩٦٦ ، ص ٣٠ ـ ٣١)

إن التفريق بين الغضب واللامعقول ، وان شئت ، بين بريخت و إيونيسكو ، قد لخصه كينيث تاينن بقوله : عندما يقول إيونيسكو ان الشقاوة دائمة يقول بريخت ان بعض انواع الشقاوة يمكن علاجها ، وبعد ان يتم علاجها عند ذلك يوجد متسع للنظر نحو انواع الشقاء الشاملة . (تاينن يتحدث عن المسرح ، طبعة پنگوين ، ١٩٦٤ ، ص ١٨٨ ـ ١٩١) . الادب الملتزم بحد ذاته مسألة طال الجدل حولها . ففي دراسته حول الموضوع في الأديب والإلتزام (لنذن ، ١٩٦١) يقول جون ماندر عن مسرحية انظر وراءك في غضب انها كانت مسرحية عنيفة ولكنها كانت كذلك لا ملتزمة ، وان الإلتزام على اية حال ليس من الضروري ان يكون ارتباطاً سياسياً وحسب . فكل كاتب ملتزم ، بمعنى ان كتابته تبحث عن قيمة في عالم عديم

القيم . « الإلتزام مسألة عامة : فشاعر الذاتية يختار أن يستغور جانبها الداخلي دون الخارجي » (ص ١٨٠ - ١٨١) . ربما كان آرنولد ويسكر أشدّ كتّابنا التزاماً ، ومع ذلك فإن الحل لديه هو بالضبط ما يقدمه الفنان دون الاخلاقي او صاحب الدعاوة : اي ان الاصلاح يمكن بلوغه عن طريق التربية والفن . فلو اتفقنا أن مسرح الغضب عموماً ذو موضوع ، وخاص ، وسياسي ، بينما يكون مسرح اللامعقول غير ذي زمن ، وعام ، وفلسفي ، لتوجّب علينا تفسير مسرح القسوة الغاضب في مقصده ، واللامعقول في أثره ! ولتوجب علينا كذلك اجابة دعوى مارتن إيسلن في مقال عن هارولد بنتر ان مسرح اللامعقول في تأكيده على موقف اساس لا يقل في المغزى الاجتماعي عن مسرحيات الواقعيين الاجتماعيين ، ولانه لا يعكس محض اهتمامات بالموضوع فانه اكثر ثباتاً لانه لا يتأثر بتقلبات الظروف السياسية والاجتماعية . (« بنتر واللامعقول » ، القرن العشرون (١٩٦١) ، ١٦٩ ، العدد ١٠٠٨ ، ص ١٨٥) .
قدر ما يوجد أناس ، توجد آراء !/ عبارة لاتينية/ .

ثم ان الشكل الذي تتخذه المسرحيات لا يعين في الحفاظ على الاختلاف المفيد في مصطلحاتنا النقدية . فنظريات برتولت بريخت التي تقوم عليها درامه الالتزام تصدر عن اثنين من المخرجين كانا يسيطران على المسرح

SS

يوم كان بريخت في شبابه ، وهما راينهارت و پيسكاتور ، وكلاهما يعطي اهمية خاصة لمساهمة الجمهور في ما يجري على المسرح من أحداث . و پيسكاتور على وجه الخصوص كان يهدف الى جعل التمثيل في المسرح عرضا لتضامن الطبقة العاملة (ينظر رونالد گراي ، **بريخت** ، لندن ١٩٦١ ، الفصل ٤) . ومن هنا صاغ بريخت عبارته المشهورة « التأثير - أ »[1] (التي تعرف احياناً بأسماء اخرى) والتي يرى فيها وسيلة فنيّة ذات قيمة فذّة :

> لبلوغ « التأثير - أ » ، على الممثل ان يتخلى عن تحوله الكامل الى الشخصية المسرحية . فهو يظهر الشخصية ، وهو يقتبس أقوالها ، وهو يكرّر حادثة واقعية . والجمهور لا يؤخذ تماماً ، وليس عليه الانصياع نفسياً ، واتخاذ موقف قَدَري تجاه القَدر كما يصوّر (فبوسع الجمهور الشعور بالغضب اذ تشعر الشخصية بالفرح ، وهكذا فالجمهور يملك الحرية ، واحياناً قد يشجع على تصور مجرى الاحداث بشكل مختلف ، أو قد يحاول ايجاد مثل ذلك المجرى ، وهكذا) . فالأحداث تعطى صبغة تاريخية في إطار اجتماعي .
>
> (محاورات مسنكاوفت)

(الترجمة الانگليزية ، جون ويليت ، لندن ١٩٦٥ ، ص ١٠٤)

SS

من الواضح ان مثل هذا المسرح يعارض التَحاسّ[٢] (رغم أن بوسع الجمهور ، وقد فعل ، مقاومة تلك المعاّرضة بنجاح ملحوظ ، كما جرى في اعتبار « الام شجاعة » بطلة المسرحية التي تحمل ذلك الاسم وليس النذل) وهو لا يقصد الى التخدير وإشاعة الأوهام وحمل المشاهد على نسيان العالم أو تقبّل أذاه . ولكننا اذ نقوى على التعاطف مع شخصيات بريخت ، وغالباً ما نفعل ، يكون الامر أشد صعوبة في درامه اللامعقول ، لاننا هنا أمام شخصيات ذات دوافع خفيّة وأفعال لا نقوى على فهمها ، وهنا تكون المفارقة في قبول رأي إيسلن تارة اخرى من ان « التأثير ـ أ » يحدث في درامه اللامعقول على وجه أكمل مما يحدث في مسرحيات بريخت نفسه .

من الخير ألاّ نُبعد الانماط عن بعضها كثيراً ، فطرائق بريخت في الغناء والرقص تحمل الى المسرحيات الملتزمة اجتماعياً جـواً من العبثية . وقد قيل إن جون آردن [٣] ربما كان خير اتباع بريخت في المسرح البريطاني ، وانه غير بعيد عن اساليب اللامعقول (جي . د. هينزورث ، « جون آردن واللامعقول » مجلة الأدب الإنگليزي ، مجلد ٧ ، عدد ٤ (تشرين الاول ، ١٩٦٦) ص ٤٢ ـ ٤٩) . وديڤد جي گروسفوگل في اربعة مسرحيين وملحق (١٩٦٢) لا يرى

صعوبة في الجمع ما بين بريخت و إيونيسكو و بيكيت و جينيه على انهم من اصحاب درامه الغضب ، الذين يوجهون غضبهم نحو فساد المسرح قدر ما يوجهونه نحو فساد العالم الذي ينعكس على المسرح . ولو نظرنا الى اعمال بيترهول و پيتر بروك على مسرح ستراتفورد ومسرح أولدج لظهرت لنا صورة واحدة في اخـراج مسرحيـات تختلف عن بعضهـا اختـلاف مـارا ـ سـاد ، **هنـري السادس** ، **الملك لير** وهي ان العالم كابوس وجودي ، يغيب عنه العقل والسماح والأمل : مكان يُصبر عليه اكثر مما يُعاش فيه (روگوف ، « رچارد يعود الى نفسه » ، **مجلة تولين للدرامه** ٣٤ (١٩٦٦) ، ص ٣٧) . وسوف نلاحظ كذلك ان ما يدعوه جون رسل تيلر « حالة تم إعدادها للغضب » هي شكـل آخـر من « الحـالـة المتـطرفـة » لـدى أديب اللامعقول .

ويجب ألا نقلق كثيـراً بسبب الـطبيعـة الآنيـة في الدرامه . فالمسرح مهدد على الدوام ، لأن نجاحه يعتمد على « مجموعة من المصادفات بالغة الخصوصية » كما يقول إريك بنتلي :

تتـطلب القصيدة منشـداً وسامعـاً . وتقترب السمفونية من الدرامه ، اذ تتطلب عملاً جماعياً ،

وتوفيقاً على يد القائد ، وجمهوراً كبيراً ، وكثيراً من المال . وتفتخر الدرامه بكونها نقطة التقاء الفنون جميعاً ، اذ تتطلب ترابطاً بالغ الخصوصية من عناصر اقتصادية واجتماعية وفنية . ففي مظاهرها التوفيقية بخاصة ، التي تشمل كل شيء في المسرح من موسيقى ورقص ومشاهد ومحاكاة وبلاغة منذ أيام الاغريق الى **تانهويزر** وما بعدها ، تكون الدرامه اكثر الفنون استحالة على الاطلاق .

(**المسرحي مفكراً** ، ص ٢٣٣)

وحسبنا عشر سنوات من فنٍ مستحيل .

في كتاب **الـدراميـون الانكليـز الجـدد** ، ١٢ (١٩٦٨) يقول إرفنك واردل عن مجموعة من الاعمال تعرف بمسرح اللامعقول :

مميزاته ، التعويض بمشهد داخلي عن العالم الخـارجي ؛ غياب اي تفـريق واضح بين الـوهم والحقيقة ؛ موقف طليق تجـاه الزمن ، يتمـدد او يتقلص حسب المتطلبات الذاتية ؛ محيط سائل يبرز أوضاعاً عقلية في هيئة استعارات منظورة ؛ ودقـة متناهية في اللغة والتركيب باعتبارها حرز الكاتب

SS

الوحيد ضد فوضى التجربة الحية .

لقد استطاع مستر واردل ان يكتب ذلك التعريف بهذه السهولة لان قبله بسبع سنوات كان ايسلن قد كتب كتاباً عنوانه **مسرح اللامعقول** .

SS

٢

مَسرح اللاّمعقول

ظهرت عام ١٩٦١ الدراسة المرجعية التي قام بها مارتن إيسلن حول هذا النوع من الدرامه (وفي انكلترا عام ١٩٦٢) ولم تنج من نقد . كما إن الشكوك التي راودت كنيث تاينن تصور قلقاً في حدود المقبول :

لدى البحث عن أسلاف اللامعقول ، يعود بنا المستر ايسلن الى مسرحيات المحاكاة التليدة ؛ الى الكـوميـديـا ديللارتي] ؛ الى ادوارد ليـر و لـويس كارول ؛ الى جاري و سترنـدبـرگ و بـريخت في شبابـه المتشرب بـرامبو ؛ الى الدادائيين وتريستان تزارا[1] (الذي وصف واحدة من مسرحياته على انها « اكبر خديعة في العصر بثلاثة فصول ») ؛ الى السرياليين و انتونان آرتو صاحب مسرح القسوة الى كافكا والى جويس .

كل هذا مفيد ومقبول . ولكن عنـدما يبـدأ

مستر إيسلن في جذب شكسبير وگوته وابسن باعتبارهم المبشرين باللامعقول ، يبدأ المرء يحس بان الادب المسرحي برمته لم يكن سوى مقدمة لبزوغ نجم بيكت و إيونيسكو . تضخيم القول و المستر إيسلن ليسا غريبين عن بعض ، كما يفهم من قوله عن ن. ف. سمپسن انه « اقوى ناقد اجتماعي من جميع الواقعيين الاجتماعيين . وددت لو كان لي شهر من العمر زيادة عن كل مسرحي يذكره مستر إيسلن بخصوص « الوضع البشري » .

(تاينن يتحدث عن المسرح ، ص ١٩٠)

عندما كتب إيلسن مقدمة لمجموعة مسرحيات پنگوين بعنوان **درامه اللامعقول** (١٩٦٥) راح يشكو من نجاح عنوانه ـ عبارة سائرة كثر استعمالها وكثرت إساءة استعمالها ـ ومع ذلك كان يشعر ان بوسع العبارة ان تكون مفيدة « كنوع من الاختزال الذهني لنمط معقد من الاشباه في المقترب . . . من الفرضيات الفلسفية والفنية المشتركة » . مثل هذه التسمية مفيدة ، لا بحسبانها « تصنيفاً ملزماً » بل لتساعدنا في اكتساب بصيرة لدى النظر في عمل فني (ينظر **درامه اللامعقول** ، ص ٧ ـ ٩) . وبعد تحديد العبارة وفهمها ، يغدو بمقدورها ان تساعدنا في تقويم اعمال الفترات السابقة ويمثل لذلك (الامر الذي لا يجده الجميع

ss

مقبولاً) بكتاب يان كوت عن شكسبير[٢] الذي دفع بيتر بروك لاخراج الملك لير تحت تأثير بيكت في نهاية اللعبة .

إن هذا الادعاء بالفائدة ، الذي عدّه إيسلن أمراً مفروغاً منه عام ١٩٦١ ، يتردد في الطبعة المنقحة من مسرح اللامعقول (پيليكان ، ١٩٦٨) . والطبعة المنقحة الموسعة تصل بالكتاب الى احدث المعطيات تاريخاً (بما في ذلك جدول مراجع ممتاز) اضافة الى فصل ثامن قصير بعنوان « ما بعد اللامعقول » . يعلق ايسلن في مقدمته لهذه الطبعة على السرعة التي اصبحت بها مسرحية الامس غير المفهومة من روائع اليوم ، وعلى نجاح كتابه ، المؤسف في كثير من الوجوه ـ او في الاقل نجاح عنوانه . وهو يكرر ان ليس من شيء يدعى حركة الدراميين من اصحاب اللامعقول ؛ فالمصطلح مفيد بوصفه « وسيلة لجعل خصائص اساسية بعينها ، يبدو أنها توجد في اعمال عدد من الدراميين، تقبل النقاش بمتابعة تلك المزايا التي يشتركون فيها » (مسرح اللامعقول ، ص ١٠) . وهو يقول ان محض وجود « سوء فهم عميق » قد حدا لاعتبار المسألة اكثر من ذلك . وقد يكون حماس « إيسلن بعض ما تسبب في سوء الفهم هذا ، ولكن يجب احتساب المسألة قد استقامت الآن . فقد كتب إيسلن كتاباً حاسماً عن مجموعة مسرحيات تضم معتقدات بعينها ، وتستخدم طرائق بعينها ، ندعوها بايجاز

درامه اللامعقول .

واكثر مما يبعث الدهشة من هذه المسرحيات انها ناجحة ، بالرغم من كسرها القواعد جميعاً :

> اذا كان من الواجب ان تضم المسرحية الجيدة قصة بارعة التركيب ، فان هذه المسرحيات لا تضم قصة او حبكة خليقة بالاهتمام ؛ وان كانت المسرحية الجيدة يحكم عليها بما فيها من دقة في تصوير الشخصيات والقدرة على التحريك ، فان هذه المسرحيات تخلو في الغالب من شخصيات يمكن تمييزها ، وهي تقدم للجمهور ما يشبه الدمى الآلية ؛ وإن كان على المسرحية الجيدة ان تقدم موضوعاً كامل التفسير ، حسن العرض ينتهي بحل ، فان هذه المسرحيات غالباً ما تخلو من بداية ونهاية ؛ وان كان على المسرحية الجيدة ان تعكس صورة الطبيعة وتصور طرائق العصر ونزواته في تخطيطات دقيقة الملاحظة ، فان هذه المسرحيات غالباً ما تعكس أحلاماً وكوابيس ؛ وان كانت المسرحية الجيدة تعتمد على المحادثة الظريفة والحوار اللاذع ، فان هذه المسرحيات تتكون في الغالب من بلبلات غير مفهومة .

(مسرح اللامعقول ، ص ٢١ ـ ٢٢)

SS

يـصدر هذا النوع من المسرحيات ، كما يرى إيسلن ، عن خيبة الامل وضياع اليقين مما يميز أيامنا وينعكس في أعمـال مثـل دراسـة كـامي : اسـطورة سيـزيفـوس (١٩٤٢) ـ حيث ترد كلمة **لامعقول** ـ وفي مسرحيات اربعة من كبـار الـدراميين اختـارهم ايسلن ، هم : بيكت آداموف ، إيونيسكو و جينيه . كان انعدام المعنى في الحياة وضياع المثل قد ظهر ، بالطبع ، في أعمال دراميين مثل جيرودو ، آنوي ، سارتـر ، و كامي ، ولكن حيث كان اولئك يعرضون اللامعقولية بعبارات الاعـراف القديمة ، راح الدراميون من أصحـاب مسرح الـلامعقول يبحثون عن شكل اكثر ملاءمة . فهم لا يناقشون اللامعقول بل « يظهرونه في الوجود » (**مسرح اللامعقول** ، ص ٢٥) . يعتمد مسرح اللامعقول بشدة على الحلم والوهم ، كما في المسرح الشعري ولكنه يخالف ذلـك المسرح في رفض الحوار « الشعري » الواعي ، مفضلا عليه المبتذل . ورغم ان ذلك المسرح يتمركز حول باريس ، لكنه عالمي الـنكهـة بشكل واضح ، كما يؤكده اختيار ايسلن لاربعة من خير من يمثله : بيكيت الايرلندي ، آداموف الروسي ، إيونيسكو الروماني ـ الذين اختاروا ان يكونوا باريسيين ؛ الى جانب جينيه الفرنسي . ويأتي بعد هؤلاء الدراميين ما يقرب من ثمانية عشر من المسرحيين المعاصرين يمثل البريطانيين منهم پنتر و سميسن ، ويشترك هؤلاء الدراميّون جميعا بشكل

SS

او آخر في « تراث اللامعقول » ، وهو ما يبالغ فيه الفصل السادس ، حيث يشمل أساليب حلبة التسلية ، المحاكاة ، التهريج ، الهراء اللفظي ، وأدب الاحلام والاوهام الذي تغلب عليه عناصر الحكاية المجازية « ايسلن ، ص ٣١٨ » . وهذا فصل مثير ، لكنه من الاتساع والشمول بحيث تجد شكوك تانين ما يسوّغها . وهو تراث يصبح أوضح مغزى عندما يقترب ايسلن من محطمي أصنام أمثال جاري و أيولينير و دادا . ويغدو من المفاجىء ان نرى بواكير بريخت في قائمة من الدراميين من أصحاب اللامعقول . وتكون الخاتمة التي يتوصل اليها ايسلن مما يخيب الامال في وجوه عدة . فبعد أن يشرح أن مسرح اللامعقول جزء من تراث غني متنوع ، ينتظر من ايسلن أن يبين في اي شكل يقدم هذا المسرح شيئاً جديدا بالفعل . فهو يقول ان ذلك يتم « بالطريقة غير المألوفة التي تشتبك فيها مواقف ذهنية ومصطلحات أدبية مألوفة شتى » وان هذا المقترب قد لقي « استجابة واسعة من جمهور ذي مشارب متعددة » يعترف أنها لا تميز مسرح اللامعقول قدر ما تميز العصر (ايسلن ، ص ٣٨٨) .

ولكننا نحد الاكثر أهمية في آراء إيسلن في فصل بعنوان مغزى اللامعقول يبدأ هذا الفصل باشارة فلسفية مميزة (وقد درس إيسلن الفلسفة والادب الانكليزي بجامعة

فيينا) تقول ان الناس الذين غاب الاله بالنسبة اليهم قد تزايد عددهم منذ نشر نيتشه كتابه **هكذا تكلم زرادشت** عام ١٨٨٣ . ومسرح اللامعقول واحد من الطرق في مواجهة عالم فقد معناه وهدفه . وهو بهذا المعنى يقوم بدورين : الاول والاوضح دور هجائي ، عندما ينتقد مجتمعا تافها خؤونا . والثاني وهو المظهر الاكثر ايجابية يبدو عندما يجابه العبثية في مسرحيات يكون الانسان فيها « منزوعا عن الظروف الطارئة كالوضع الاجتماعي والسياق التاريخي ، وفي مواجهة خيارات أساسية ، هي الاوضاع الجوهرية لوجوده » (ايسلن ، ص ٣٩١) .

إن مثل هذا المسرح يعنى بالمشكلات الباقية ، القليلة نسبيا : الحياة ، الموت ، العزلة ، التوصيل ، وهو لا يقدر ، بحكم طبيعته ، الا على توصيل « ما لدى شاعر من أدق وأقرب الهواجس بالوضع البشري ، شعوره الخاص بالوجود ، رؤياه الفردية في العالم » (ايسلن ، ص ٢٩٢ - ٣) وتتخذ هذه الرؤيا شكلا يجده إيسلن مشابها لقصيدة رمزية أو صورية ، تكون اللغة فيها أحد العناصر ، وليس العنصر السائد بالضرورة . وسبب ذلك ان اللغة قد عانت من فقدان قيمتها ، وهي حقيقة يجدها إيسلن معاصرة جدا ، سواء من وجهة نظر الفيلسوف ڤتكنشتاين[٣] ، او من وجهة نظر إعلامية .

وتكون المفارقة ان المسرحية الناتجة عن ذلك تعطي الاثر الذي يريده بريخت من مسرحه ذي الطابع الوعظي الاجتماعي : التغريب . فنحن نجد من الصعوبة بمكان أن نتمثّل الشخصيات في درامه اللامعقول (فبالرغم من ان اوضاعها تكون في الغالب مؤلمة وعنيفة ، يكون بوسع الجمهور ان يضحك منها) . ولكن ، حيث كان بريخت يأمل في « تنشيط الموقف العقلي الناقد لدى الجمهور » نجد درامه اللامعقول تخاطب « مستوى أعمق في ذهن الجمهور » (ايسلن ، ص ٤٠٢) . فهي تتحدى الجمهور ان يجد معنى في لا معنى ، ان يواجه الوضع في وعي لا ان يحس به في غموض ، ان يدرك ، ضاحكا ، العبثية الاساسية .

إزاء درامه من هذا النوع ، اية معايير يمكن ان تتخذ لتقويم النوعية في مثل هذه الاعمال على المسرح ؟ يجيب ايسلن ان تلك المعايير تشمل « الابتكار ، وتداخل الصور الشعرية المستوحاة ، والبراعة التي يتم بها ربط تلك الصور واستبقاؤ ها » والاهم من ذلك « الواقع والحقيقة في الرؤ ية التي تجسدها تلك الصور » (ص ٤١٢) . يؤكد إيسلن هاتين الكلمتين وربما كان بوسعنا ان نختصم حول الذاتية والغموض في مثل هذه المفهومات لاغراض نقدية .

مثل هذا المسرح اذن يقدم قلقا وخيبة ، وشعورا بالحيرة تجاه غياب الحلول ، وأوهاما ، وتصميما . فمواجهة

ss

هذه الحيرة تعني اننا نجابه **الواقع** ذاته (التوكيد للكاتب) ؛ وهكذا تغدو درامه اللامعقول نوعا من التجربـة الصوفيـة الحديثة التي يقارنها ايسلن مع ما شاع اخيرا من البوذية على مذهب (زن) (وهو نمط يقوم كذلك على رفض الفكرة القائمة على المفهوم) :

> واليوم اذ يتزايـد اخفاء المـوت والشيخوخـة وراء التوريات وعبارات الاطفال المهـدئة ، واذ تكـون الحياة مهددة بكل ما هو آلي مبتذل أخاذ ، تكون الحاجة لمجابهة الانسان مع واقع حالته اعظم من ذي قبل فعظمة الانسان تكمن في قدرته على مجابهة **الواقع** بكل ما فيه من لا معنى ؛ ان يتقبله بحرية ، دون خوف ، ودون أوهام ـ وان يضحك منه .
>
> (ايسلن ، ص ٤١٩)

والتوكيد هنا ، كذلك ، من عندي ، لغرض الاشارة ان قد يكون في وسع اللغة ان تكون سائبة وتفترض الامور جدلا عند الحديث عن درامه اللامعقول ، كما قد تكون في اي مجال آخر .

يقول ايسلن في فصله الاخير ان درامه اللامعقول قد استهلكت ، ولكنها ما تزال تبرز في « المحاولات المتعددة

لرائد فيه خصائص بروتيوس[٤] » . مثل هذا التلخيص يشير
الى كتاب ايسلن المهم الحيوي المثير ؛ وهو يستوجب
الاحترام والاهتمام ، وهو لذلك يسترعى انتباهنا الى الاساس
الفلسفي للعبثية .

SS

٣

اللامنتمون الأوّلون

عنـدمـا اطلق إيسلن تسميـة « الـلامعقـول » على المسرح وما تبع ذلك من نجاح ، كان ثمة ما يؤسف له من ان التسمية اشاعت الغموض في استعمال الكلمة في سياقات اخرى . وفي عام ١٩٥٦ نشر كولن ولسن كتابا بعنوان **اللامنتمي** [١] كان له غير قليل من سوء الشهرة . فهو يبدأ بالبطل مجهول الاسم في رواية هنري بـاربوس ، **الجحيم** ، ثم يعرّج على رواية سارتر **الغثيـان** ، وبعدها يتناول كامي و همنگـوي . فبعدمـا يقول ان اللامنتمي في المجتمعات السابقة كان له موقع ـ بصفة حالم رومانسي ـ يتناول هيرمن هِسه ثم هنري جيمز [٢] ، مما يثير الدهشة ، قبل ان يأتي الى اللامنتمين في واقع الحياة (ت . ي . لورنس ، فان گوغ ، نيجنسكي) . ثم يتناول في تلاحق سريع ما يدعوه ييَتس « الجيل المأساوي » في القـرن التـاسـع عشـر : الكـونت آكسـل[٣] ، تصفيـات

سويدنبرگ ، ت . س . اليوت ، نيتشه ، دوستويفسكي (يوجد اللامنتمي في كل ما كتبه دوستويفسكي) ثم يصل الى النتيجة الآتية : يرغب اللامنتمي في التخلي عن صفته ويريد ان يكون متوازنا ؛ يريد ان يفهم الروح الانسانية وينجو من التفاهة ، ولكي يفعل ذلك يريد ان يعرف كيف يعبر عن نفسه ، لان تلك هي الطريقة التي يستطيع بها ان يعرف نفسه وامكاناته . وهنا يظهر اكتشافان : خلاصه يكمن في التطرف ، وفكرة طريق الخلاص غالبا ما تأتيه في الرؤى أو في لحظات التركيز (اللامنتمي ، ص ٢٠٢) . ويختار ولسن من اصحاب الرؤى جورج فوكس و وليم بليك ، مع راماكريشنا و گرجييف الى حد كبير ، فيصل الى القول بان الفرد الذي يبدأ في هيئة اللامنتمي قد ينتهي في هيئة قديس .

كان **اللامنتمي** الاول في سلسلة كتب ستة كان آخرها **ما بعد اللامنتمي** (١٩٦٥) أراد ولسن ان يوجد بها « وجودية جديدة » لتخلف ما يدعوه بالايمان المفلس لدى سارتر و هايديگر . ينشر ولسن شباكا واسعة مثل ايسلن ، وتكون النتيجة مثيرة ان لم تكن حاسمة بدوما .

نجد اللامنتمي الاسبق اهميةً في كتاب اندريه مالرو ، الذي قال عام ١٩٢٥ **في اللب من الانسان الاوروبي ثمة عبثية جوهرية تسيطر على اللحظات الكبرى**

SS

في حياته . التوكيد هنا من عمل مالرو وليس من عندي ، وترد العبارة في **إغراء الغرب** المنشور عام ١٩٢٦ . وبعد ذلك باربع سنوات اي في عام ١٩٣٠ ، نشر مالرو رواية بعنوان **الطريق الملكي**. يقول عنها ر . دبليو . ب . ليويس ان الكاتب « استعرض فيها الموضوعات الكبرى في جيل من الروايات لم يكتب بعد » يكدسها معا في كتاب صغير مزدحم نوعا (ليويس ، **القديس المغامر** ، ص ٢٧٩) .

إن الاسطورة التي صنعها مالرو قد جعلت كتابة سيرته أمرا صعبا . فعندما كان في شبابه عرف عنه القيام برحلات الى الشرق الاقصى ؛ ثم كان عضوا في الحزب الشيوعي (وصار بعدئذ من انصار ده گول) ؛ وكان من المشاركين في الحرب الاهلية الاسپانية . كان واسع المعرفة بالفن ، والعاديات ، وعلم الانسان ، فراح يبحث عن المنحوتات الناتئة الهندوصينية مما قاده الى سوح القضاء في پنومپينه ، حيث حكم عليه بالسجن ثلاث سنوات ـ وهي تجربة يراها فروهوك حاسمة في تطوره اللاحق . ومن المؤكد ان المهانة في رواياته تتصل بالسجن والمحكمة او الاستجواب . « فقد أعطته أول خبرة في المهانة ألقى مسؤوليتها على اوروپا والقيم الاوروپية . ومن هنا جاء شعوره بالاغتراب ، اضافة الى شعوره باللامعقول ، مما يميز

SS

رواياته المبكرة » (فروهوك ، آندريه مالرو والخيال المأساوي ، ص ١٢) .

سواء صحّ ذلك ام لم يصح ، فان الرجل الذي كان يعد عام ١٩٢٠ المثال الاصفى للكاتب السريالي بدأ لدى عودته الى اوروبا عام ١٩٢٥ في كتابه إغراء الغرب حيث تظهر أوروپا في صورة « مقبرة عظيمة » . فعلى مدى خمس وستين صفحة يتكون الكتاب من رسائل يفترض انها متبادلة بين شابين : خمس منها كتبها أ . د . ـ وهو شاب اوروبي يسافر في بلاد الشرق ، والبقية كتبها لنّك دبليو . ت . ، وهو شاب صيني يسافر في اوروپا . واذ يتزايد ما يرى هذا الشاب في اوروپا يصبح أكثر اقتناعا ان الفكر والثقافة في اوروپا تقوم على اضطراب ومفهوم خاطيء عن الواقع ، وهي قناعة تصوّرها العبارة المشهورة السابق ذكرها والمثبتة في أول هذه الدراسة . يوافق أ . د . على القول ان الانسان الغربي مخلوق فيه صفة اللامعقول ، ثم يستخدم بقية الكتاب ليقدم أسبابا اضافية ، محذرا ان المرض يستشري نحو الشرق . ويبدو من الواضح أمام أ . د . ان ليس الاله وحده قد غاب ، بل الانسان كذلك ، في وقفته وحيدا تحت سماء خالية دونما علاج .

من الواضح أن مالرو معنيّ بالافكار ، ولكنه ليس بفيلسوف ، فهو لذلك أقل التزاما بمنطق النقاش منه بتقديم

الافكار في حماس يقترب من الشاعرية . ففي **أصوات الصمت** (١٩٥١) يقدم الكاتب استعراضا شاملا لتدهور المسيحية وضياع المطلقات في العالم الغربي . ويستتبع هذا الخسران مواجهة الانسان **للمصير واللامعقول** ، **والكرب** وكلمة « المصير » عند مالرو تعبّر عن كل ما نريد تحاشيه ولا نستطيع . بما ان افعالنا جميعا موجهة ضد ما لا يمكن تحاشيه فهيَ لذلك «عبث» . ولاننا نحس هذه العَبثية فاننا نعاني «الكرب». إن المواجهة التي نجدها بين الشرق والغرب في كتاب **إغراء الغرب** مهمة في هذا السياق ، فالانسان الشرقي يريد الاستسلام امام غير المعقول ، ولكن الانسان الغربي ، وقد التزم يائسا بايجاد معنى في العالم والحياة ، لا يستطيع الخضوع امام غير المعقول . ازاء هـذه الحال ، يكون مالرو أول من يعَيِّن النتيجة : الفعل ، ممارسة هذه الحرية الجديدة . يوافق گانون في دراسته عن مالرو على القول ان مالرو وغيره من المعاصرين ربما قد كتبوا حول هذه النظرة من العالم افضل ممن سبقهم على الاطلاق ، ولكنه يضيف ان ثمة شكا « بأنهم غالبا ما يفضلون قول كل شيء عن هذه المسألة دون حلها » (شرف الكون رجلا ص ٣٦) . وجواب مالرو عن المصير ، الذي يعني الموت دائما ، أبعد ما يكون عن العدمية : فهو دعوة الى فعالية عنيفة .

في إغراء الغرب كان مالرو يخشى على الشرق ان تصيبه عدوى القلق الاوروبي ، وبعد ذلك بسنتين ، في دراسة بعنوان شاب اوروبي (١٩٢٧) تصدّى للصعوبة الاساسية لدى الانسان الغربي : الفردية ، وعدم قدرته على تكوين علاقات مع غيره من الافراد . فهو يقول ان شباب اوروبا كانوا يبحثون عن فكرة ، ولكن من المدهش انه لا يذكر الشيوعية ، ولا حتى اي فعل ايجابي . فخلال السنوات ١٩٢٥ ـ ١٩٣٠ كان ثمة العديد من « الافكار » التي تجسدت في (الإيّات) المختلفة ـ العصرية ، المستقبلية ، التكعيبية ، الدادائية ، السريالية ـ ولكنها في الاخير لم تنتج سوى الضوضاء . ثم جاء أناس امثال مالرو ممن جعل « المسائل الاساسية ذائعة » حسب عبارة كلود ـ ادموند ماگني (نقله فروهوك ، ص٣٣) . وربما كانت تجارب مالرو في الشرق هي التي جعلته يثير هذه المسائل . فرواياته المبكرة مليئة بالموت والوحدة والقهر والمعاناة ، وتكاد تخلو من أية اشارة الى ان الحياة يمكن ان تكتسب معنى خلال الفعل والتضحية ، الى ان كتب الوضع البشري عام ١٩٣٣ وحتى حالة الوحدة ينظر اليها كناتج عريضي للعبثية : ففي اغراء الغرب ، نحن منقطعون بسبب مفهوم قلق عن الواقع ، وفي شاب اوروبي ، نحن منقطعون بسبب الفردية في المنطوى من حضارتنا. ونحن نجد في اول روايتين

ايحاء بان العبثية ليست بالمرض الاوروبي ، بل هي من حالات البشرية .

وكلتا هاتين الروايتين ، **الفاتحون** و **الطريق الملكي** تشتركان في حكاية أساسية (رجل يذهب الى الشرق ويقابل رجلا آخر فيراقبه وهو يمر خلال معاناة اكتشاف حدوده كبشر) وفي موضوع رئيس : العبثية .

الفاتحون (١٩٢٨) أول رواية جادّة كتبها مالرو تدور في جنوب شرق آسيا . ينضمّ گارين الى البلاشفة ويذهب الى الشرق ليساند الثورة قائما باعمال الدعاوة بالاشتراك مع بورودان ، العضو في الاممية . ويتضح ان افعال گارين ليست سوى جزء من المعركة ضد شعوره بالعبثية . ولكن الامور تسير على غير ما يرام ، وتنتهي الرواية بخطط لسفرة الى انگلترا للعلاج (رغم انه يعلم ان موته قريب) . أين بدأ هذا الوعي بالعبثية ؟ عندما سيق الى المحاكمة في سويسرا لتمويله عمليات الاجهاض ، كان گارين يشعر نحو المحاكمة والمساهمين فيها بالاشمئزاز الذي يعقب الشعور بالعبثية . وحالما ادرك ذلك اصبح حرّا ـ وصار يفعل ما يريد ـ ولانه على شيء من الفلسفة (وليس

ss

قاطع طريق مثلا) فقد كان بوسعه الاعتقاد ان العالم عبث ، ولكن ليس من الضرورة ان تكون أفعاله كذلك . ويبدو ان مساهمته في الثورة تقدم حلا . ولكن المحاكمة في سويسرا قد اقنعته بان العالم عبث وليس بشرٍّ (لذلك من الممكن اصلاحه) فتغدو الثورة لذلك فرصة للفعل يهرب من خلاله - وهو على وعي باللامعقول دون الخضوع اليه . في مقالته عن الرواية ، قال تروتسكي ان گارين كانت تعوزه جرعة كبيرة من الماركسية ! (نقله فروهوك ، ص ٤٤) . ولكن **الفاتحون** رواية وليست ببيان سياسي ، والذي أراده مالرو هو تبيان مصير الانسان لا تقديم خطة لثورة . لقد انغمس گارين في ثورة لانه ، شأن ابطال مالرو جميعا يحس أن الدم والقتل والتعذيب والثورة ، والموت بخاصة ، تضفي على الفعل أصالة .

يساعدنا هذا الاسلوب على الاحساس بالعبثية . ويستخدم مالرو راوية بصيغة المتكلم الذي عرف گارين منذ زمن طويل ، ويكاد يكتب باسلوب المذكرات في استعمال الفعل المضارع مسجلا كل حدث حين وقوعه ، من غير ان تبدو عليه معرفة بما سيقع بعده . يتميز الاسلوب بالانطباعية ، حيث يندر وجود جملة كاملة نحويا ، ولكن المشاهد تسجلها عين سينمائية بارعة في دقة أخاذة . مثل هذا الاسلوب يضع القراء على مبعدة ، ويجعل رسم

ss

الشخصيات صعبا ، ولكن الشخصيات تبرز رويدا في هيئة أناس .

يقول مالرو ان **الفاتحون** كتاب مراهق وقد حذف روايته الثانية **الطريق الملكي** من طبعة پلياد لاعماله الروائية الكاملة . رغم أن **الطريق الملكي** (١٩٣١) ليس فيها ثورة ، ولكنها في الاساس عن الموضوع ذاته . يتغلغل پيركن وكلود ڤانك في ادغال كمبوديا بحثا عن المنحوتات الناتئة الهندوصينية . نجد پيركن مثل گارين ، يعادي القيم المتداولة ، وتغشاه افكار الموت ، وهو المنفي من مجتمعه ، كما نجد ڤانك يهجر أوروپا لانه يشترك في هذه المشاعر . وبعد ان يجد الرجلان المنحوتات ، يوغلان في الادغال حتى يبلغا احدى قرى موي فيصادقان اهلها ويكتشفان ان أوروپياً آخر اسمه گرابو فد سبقهما الى المكان . يكون گراپو الشخص الوحيد الذي يعجب به پيركن حقا ، ولكن اهل موي قد أفقدوه البصر وحبسوه في طاحون ـ وهو نذير بما قد يصيب پيركن و ڤانك اذا لم يفلحا في الهرب . وفي محاولة الهرب يقع پيركن على رمح مقلوب فيتسمّم جرحه ويموت ، كما عاش ، وحيدا . ومثل گارين ، يستخدم پيركن الفعل لا ليقيم نظاما جديدا ، بل ليعبرّ عن رفض النظام القديم .

وفي عام ١٩٣٣ نشر مالرو الوضع البشري/ حالـة الانسان ؟/ وهي رواية اخرى عن الثورة الصينية ، فاصبح كاتبا مهما ، ومنح جائزة گونكور . ونجد خلاصة افكار مالرو منذ بداية الفصل الاول ، اذ يتأمل چين في إدخال السكين في شبكة الوقاية من البعوض ، او عدم ادخالها ، حتى تنفيذ العمل في النهاية . بالنسبة لجميع الشخصيات الرئيسية في المسرحية ، يكون الموت وما يحيطه من رعب وقسوة وتعذيب هو النهاية المحتومة . وفعل العنف الاول يضفي على چين منزلته الرئيسة في الحياة ، ويحكم عليه بنوع معين من الكرب ، يجدد من شعوره الاساس بالعزلة ومن هَوَسه بالموت . بهذا الفعل يتحول چين من رجل شارك في الثورة ، ليخفف من عذابات الفقراء ، الى غريب مولع بالموت . ولكنه البطل الوحيد في الكتاب الذي ينسى سبب موته . فجميع الثوريين في الرواية لهم أهداف وغايات محددة ، واذا كان اللامعقول ما يزال سـائدا فـان بعض الشخصيات يرفض انتفاء معناه باشتراكهم في قضية . ويكون چين آخر شخصيات مالرو ممن يبلغ الحرية عن طريق الموت ؛ اما الآخرون ـ مثل كيو و كاتو ـ فانهم يموتون من أجل هدف الثورة كما يرونه ويوحون بالقيمة التي تؤديها أشهر عبارات مالرو (**في أصوات الصمت**) : شـرف الكون رجلا .

إن استخدام الثورة إطاراً لهذا الاكتشاف يثير مصاعب بعينها ، وبخاصة عند النظر في ما عرف عن مالرو في تقلباته السياسية . ففي حقبة الثلاثينات أحسّ الكتّاب بضرورة الحاجة الى الارتباط : الالتزام- الاختيار الذي على كل امريء ان يتخذ ، متحملا كامل المسؤولية عن النتائج . وكان الحزب الشيوعي خيارا شائعا . ولكن شيوعية ابطال مالرو غريبة (كما يظهر من تعليق تروتسكي على گارين) . وفي الواقع ان نظام الحزب الشيوعي يبهض الانسان قدر ما يفعل الدين بالنسبة الى الانسان الوجودي الذي يجب ان يتمتع بالحرية كاملة ؛ وبالرغم من ان جان- پول سارتر يلتف حول هذه المسألة ، لكنها تغشى الكثير من أبطال مالرو .

يجد فروهوك ان موضوع العبثية غائب عن أيام الامل (١٩٣٧) ولكن يبدو من العنوان ان مالرو يبحث عن جواب ممكن . هذه رواية طويلة ذات شخصيات عديدة (ليس فيها شخصية تعلو على غيرها) لا يجمعها سوى الموضوع : ثمة أمل ، ثقة بالانسان عندما يحارب الناس معا في سبيل قضية مشتركة . فرفقة الرجولة زمن الحرب تستبعد الوحدة بالمرة (مثلا) ولكنها استجابة في حالة متطرفة ، وهي لذلك قيمة موضع نقاش لاولئك الذين ليس أمامهم ثورة جاهزة . ويجب الا ننسى ذلك ، فالثورة والفعل الوحشي

من الطرائق التي يصل بها مالرو الى الرفقة، كجواب على العبثية، ولكنه جواب في غاية التحديد. ويبدو من المحتم ان يكون التعبير عن الحل أقل عنفاً من وصف المحنة؛ فهو يبدو تعبيراً أجوف، يتطلب ظروفاً بعينها ، ويجب ان تكون الفعالية عنيفة لكي تزيح الشعور بالعبثية ، لا أن تجعلها ذات معنى . ولكن المبكرين من ابطال مالرو يشتركون في الكثير من الصفات : الذكاء والشفافية ، كما يعلق فروهوك ساخرا ، فبالنسبة لابطال يجدون صعوبة في التواصل فيما بينهم ، نجدهم يتواصلون بشكل ملحوظ مع القارىء (فروهوك ، ص ١٤٢) . فهم جميعا فريسة الهواجس والوحدة هاربين من البرجوازية التي انتقلت الى عالم الحرب والثورة الغريب . والحب ليس جوابا . فليس من شخصية نسائية مهمة واحدة في روايات مالرو ، ولا يستطيع گانون ان يجد سوى حالتين اثنتين من الحب الحقيقي : فعلى كل امريء ان يتوصل الى رؤيته الشخصية في الحياة ، وهي رؤية ليست سعيدة بحال . فمصير الانسان معاناة وموت ـ وهو ما يقوى على دحره بتوكيد الكرامة البشرية والمساهمة في الشعور بالاخوة مع الناس الآخرين .

وفي حدود ١٩٤٧ ، يبدو ان مالرو قد عاد الى اهتمامه بالفن (ينظر گانون ، المقطع الرابع) ، كما يبدو ان جوابه الاخير هو ارسال الانسان الصادق او الاصيل الى الفن ، حيث يكون في صحبة القديسين والحكماء

والابطال . ففي الروايات الاولى نجد الوضعية والقانون ، وفي كليهما شبه كبير باعمال معاصر مالـرو ، الكاتب الاميركي المهاجر إرنست هيمنگوي .

كان هيمنگوي ، منذ البداية ، مقتنعا بان العيش « في زماننا » مسألة بالغة الصعـوبة . وفي دراسـة بعنوان **هيمنگوي والآلهة الميتة** (١٩٦٠) ـ ذات العنوان الفرعي المناسب « دراسة في الوجودية » ، يستعرض جون كيلينگر مهاد مؤلفات هيمنگوي ، مثل كتاب هايديگر العويص **الوجود والزمن** (١٩٢٧) كما يستعرض أعمال كامُي] و سارتر ويخلص الى القول أن مثل هذه الفلسفة « لا تقدم سوى القلق والتعطش المرعب نحو الاصالة التي يجب ان تكتسب لحظة بلحظة ، متحديّة حتى في قسوتها ، وقـد صنعت خصيصـا لمزاج الانسـان المعاصـر » (كيلينگـر ، ص ١٣) . ولا يقصد كيلينگر ان يجعل من هيمنگوي بديلا أدنى عن هايديگر . ولكنه يرى ان الروايـات قد صيغت بعبارات وجودية . فأبطال هيمنگوي يشبهون غيرهم من الابطال الوجوديين في اصرارهم انهم في وجه الموت حسب يستطيعون بلوغ الصدق . فاستخدام هيمنگوي كلمة نادا/ الاسپانية : لا شيء/ كما في القصة القصيرة **مكان نظيف حسن الاضاءة** ، يشبه فكرة العدم التي نجدها عند هايديگر و سارتر ، وعندما يرجع البطل من الحرب او

الصيد او مصارعة الثيران ـ وجميعها حالات متطرفة ترغم لحظة الصدق ـ يكون تمييز هيمنگوي بين الحياة البسيطة والمعقدة كثير الشبه بتمييز سارتر بين الاخلاص واليقين الفاسد . كما يعاني الغثيان أبطال هيمنگوي (فعليا في بعض الحالات) ، ويترك موت الالهة فوضى خلقية ترغمهم على تشكيل قانون : « پوندونور » ـ خليط عجيب من الفخر والكرامة والتحدي والشرف : قانون لاولئك الذين يواجهون الموت غالبا وهم غير خائفين » (كيلينگر ، ص ٧٩) . واذا كنا نجد صورا مسيحية مع بلوغ **الشيخ والبحر** فان مسيح هيمنگوي موغل في المذهب الانساني . والسلام الوحيد في زماننا لا يُبلغ الا بمشقة . وفي حقبة الثلاثينات نجد شخصيات هيمنگوي » كذلك تنغمر في السياسة ، ولكن هيمنگوي سرعان ما يعود الى الحالة المتطرفة من الحرب او الموت فتؤدي الى الحرية . وكما هي الحال عند مالرو ، يستغني عن النساء قدر الامكان ، رغم ان هذا أشد صعوبة عند هيمنگوي حيث يصوّر الابطال في غاية الفحولة . ولكن المرأة ، رغم ضرورتها الجنسية ، تدخل تعقيدا على وجود الانسان الصحيح الذي هو مواجهة الموت وحيدا .

إن روايات هيمنگوي ، اذن ، يمكن ان ينظر اليها من حيث الاساس نفس النظرة الى روايات زميله مالرو .

فكلاهما يصرّ على الاهمية القصوى للفرد الذي يريد ان يكون صادقا او أصيلا ويتحمل مسؤولية ذلك الصدق ، وكلاهما يرى ان القرار يتخذ في احسن الاحوال في مواجهة الموت . ويتفق الكتّاب والفلاسفة المتصلون. بالعبثية على رفض الانتحار ، ويصرّون على اهمية الموت ، ويسعنا ان نفهم هذا خير فهم من النظر في ما يخلص اليه هايديگر : وهو ان الموت يتفرّد من بين الفعاليات والتجارب البشرية جميعا . واذ يسعنا التفكير بأناس آخرين يشتركون في فعاليات مثل كتابة كتاب او الذهاب في عطلة ، فان الموت يعني الانسان الذي يموت وحده . رواية تولستوي **موت إيڤان ايليج** (١٨٨٦) تقدم التعبير الادبي لهذه الفكرة . فان البطل يحتفظ بصدقه عن طريق مواجهة الموت دوما ، لا عن محاولة نسيان وجوده .

ويرفض كيلينگر تماما فكرة ان هيمنگوي كان من الوجوديين . فهو يشير أن ليس من علاقة معروفة بينه وبينهم ؛ ولكن اميركيا مهاجرا شابا يعيش في پاريس يمكن ان يستوعب شيئاً من المحيط . وأوجه الشبه الصارخة لا تأتي في الغالب من المشاركة ، بل من كون المفكرين قد يصلون الى نتائج متشابهة عندما يوضعون في نفس الزمان والمكان. ومن المفيد ان نتذكر في هذا المجال ان العبثية ليست وقفا على الفرنسيين دون سواهم ، رغم ان الواضح ان الفرنسيين

SS

قد أحسّوا بالعبثية اكثر من غيرهم ، وأهم من يشهد على ذلك ، بعد مالرو هم من الفرنسيين - ومن هؤلاء حسب الترتيب الزمني جان - پول سارتر و البير كامُي .

* * *

ss

٤

جان پول سارتر

إن اسم جان ـ پول سارتر شديد الارتباط عادة بصفة « وجودي » رغم ان گابرييل مارسيل كان اول من أطلقها فتمسك بها الصحفيون الفرنسيون كتسمية مـلائمة . لكن سارتر كان يرى في نفسه « ظواهريا » (وهو المعنيّ بطريقة الوعي في ادراك الاشياء) ، غير انه تخلى عن استعمال الكلمة في حدود ١٩٤٦ . ويستخف الفلاسفة البريطانيون بالوجودية اذ يرون فيها مثالا على « المبالغة الاوربية و لولع بالمراتب » ، ولكنها في فرنسا كانت مركز جدل عاصف ذي طبيعة دينية وسياسية معا (جون پاسمور، مئة سنة من الفلسفة ، پنگوين ١٩٦٨ ص ٤٦٧ ، ٤٨٨) . من المؤكد ان الوجوديين عرضة لما يقال من انهم يضفون صبغة مسرحية على المألوف . فالعقلاء من الناس يقبلون احتمالية العالم ويواصلون العيش فيه ، بينما يصبح الوجوديون في ألم انهم يوجدون بلا ثمن في عالم مستحيل .

SS

والواقع ان الوجودية نزعة وليست بمدرسة . ففي مصنف بعنوان الوجودية من دوستويفسكي الى سارتر (١٩٥٦) يعترف والتر كاوفمن بانها ليست اكثر من تسمية « لبضع انتفاضات واسعة الاختلاف ضد الفلسفة التقليدية ، وأن الكتّاب الثلاثة الاساسيين - ياسپرز ، هايديگر ، سارتر - لا يتفقون على الامور الجوهرية . مثل هؤلاء الكتّاب يربطهم رفض الانظمة والبَرَم بالفلسفة التقليدية - وهي عوامل تجمعهم في الانشغال بالفشل والرعب والموت (كاوفمن ، ص ٢١) . ويذكرنا كاوفمن الى ذلك ان كتاب ريلكه : مذكرات مالته لاوريدز بريگه (١٩١٠) قد أثر في رواية سارتر الغثيان (ينظر كاوفمن ، ص ١١٣ - ٢٠) ، وقبل ذلك يأتي كافكا الذي « في مؤلفاته وامثولاته تجد العبثية في حالة الانسان افضل تعبير عنها » (كاوفمن ، ص ٤٩) .

ولكن ما الذي يجب ان نفهمه من تسمية « الوجودية » هذه ؟ فهي عند سارتر من حيث الاساس تضاد بين الإخلاص وسوء القصد. فاليقين الفاسد «ينطوي على التظاهر أمام انفسنا والاخرين بان الامور لا يمكن أن تكون بشكل آخر - واننا مقيدون باسلوب حياتنا ، واننا لا نستطيع الهرب حتى لو شئنا ذلك » (ماري وارنوك ، فلسفة سارتر ، ص ٥٣) . لذلك فان اغلب التوجّهات نحو الواجب او المعتقدات الشديدة تكون في نظر سارتر أمثلة على سوء القصد

لأن لنا حرّية اختيار فعل تلك الاشياء جميعا ، ولكننا غير مرغمين على فعلها . وهذه الحرية التي تجلب الكرب تنبع من ادراكنا العدم :

> الحديث عن « جوهر » الشيء هو الحديث عنه كأنه بالضرورة كائن كما هو ، يسير كما يسير بالفعل ، فالموجودات الواعية لا جواهر لها . فعوضا عن اللب الجوهري ، تنطوي على لا شيء . والموجودات بحد ذاتها لا تملك امكانيات ؛ أو أن امكانياتها جميعا تتحقق معا في لحظة الخلق . ومنذ ذلك الحين فصاعدا تسير كما قدر لها أن تسير . . . والوجود الواعي ، من الناحية الاخرى ، يدرك امكانياته بالذات ، ما هو ليس بكائن ، او ليس بكائن بعد . لذلك يتأتى له التظاهر بما يشاء ، ويحاول أن يكون ما يشاء .

(وارنوك ، ص ٦٢)

في سوء القصد، نحاول تجنّب مسؤوليات هذه الحالة بالتظاهر بصفة الضخامة : شأن الموجودات - في - حد ذاتها ، والانسان « الصادق » يواجه العدم ويعاني « الغثيان » - وهو موضوع وعنوان رواية سارتر الاولى .

توجد الغثيان (١٩٣٨) الان في طبعة بنگوين في

ترجمة انكليزية بقلم روبرت بولديك (١٩٦٥) . وكما يشير عنوان الطبعة الانكليزية الاولى فان هذه الرواية مذكرات آنتوان روكانتان التي بدأها بعد اول تجربة لما يدعوه سارتر « الغثيان » . فبعد حياة على شيء من النشاط ، استقر روكانتان في بوڤيل ، المدينة الصغيرة ، حيث اشتغل على مدى ثلاث سنوات في دراسة تاريخية عن الماركيز ده رولبون . كان يعيش غريبا ، في وحدة كاملة . وذات يوم ، اذ كان يقف على شاطيء البحر ، أحس بشعور مقلق : فاذ كان يمسك بحصاة أحسّ « نوعا من الاشمئزاز العذب » يسري من الحصاة الى يديه ـ « نوعا من الغثيان في اليدين » (الغثيان ، ص ٢٢) . ثم تهاجمه مشاعر من النوع ذاته فيعود يخشى الاشياء رغم أنه لا يقوى على الحكم إن كان هو الذي تغيّر ام الاشياء . فحتى في دراسته عن الماركيز ـ حيث يوجد قدر عظيم من « الأدلّة » ـ يجد نفسه في حيرة بسبب نقص في الثبات والتماسك . ثم يزور معرض الصور المحلي ، حيث ترتفع صور جميع المشاهير في المدينة ممن عاشوا دون أن يشعروا قط ان حياتهم كانت راكدة او غير مبررة ، عاشوا ، كما يدرك روكانتان الآن ، في سوء مقصد .

ضياع المظاهر هذا ـ حيث يمكن أن يكون المقعد الذي يقتعده حمارا ميتا (الغثيان ، ص ١٧٩ ـ ٨٠) ـ هو

مصدر الغثيان ؛ فالوجود قد كشف عن نفسه أمام رؤ ية روكانتان :

لقد فقد مظهره غير المؤذي كصنف مجرّد : فقد كان مادة الاشياء ذاتها ، ذلك الجذر المغموس في الوجود . بل انه الجذر أو بوابات المتنزه أو المقعد او الحشائش المتناثرة في ساحة العشب ، كل ذلك قد تلاشى ؛ وتنوع الاشياء ، فرادتها ، لم يكن سوى مظهر أو قشرة . وهذه القشرة قد ذابت ، تاركة كتلا طرية مريعة في فوضى ـ عارية عرياً مخيفاً بذيئاً .

(الغثيان ، ص ۱۸۳)

وبعد ذلك ، اذ يلتمس روكانتان كلمة تعبرّ عن رؤ ياه ـ تكون المفتاح لوجوده ، لحياته ، تكون الكلمة العبثية ، وهي شيء مجرد لا نسبي :

ذلك الحذر ـ لم يكن من شيء بالنسبة اليه الا وكان عبثا . آه ، كيف لي ان أقول ذلك في كلمات ؟ عبث . لا يمكن اختصاره ، لا شيء ـ لا يقوى على تفسير ذلك حتى الانحراف الخفي العميق في الطبيعة

(الغثيان ، ص ۱۸٥)

وفي نهاية الرواية يتخلى روكانتان عن البحث

التاريخي من اجل القيام بعمل فني ، قد يكون رواية ، تجعل الناس يخجلون من قلة جدواهم .

في دراستها القيمة عن سارتر ، تشير آيرس مردوك أن فهم سارتر يؤدي بنا الى فهم العصر الحاضر ، لانه ينتمي الى الحركات الثلاث المهمة في عصرنا : الظواهرية والوجودية والماركسية . ورواية **الغثيان** ، في وجودها على أكثر من مستوى واحد ، تعالج الشك الماروراطبيعي المألوف منذ زمن بعيد ، وهو علاقة الكلمات بالاشياء الموصوفة :

> الدائرة لا وجود لها ؛ كما لا يوجد ما يطلق عليه « اسود » أو « منضدة » أو « بارد » فعلاقة هذه الكلمات بسياق استعمالها متغيّر واعتباطي . والذي يوجد بدائي ولا اسم له ، يهرب من نظام العلاقات الذي نتخيل انه يحتويه بدقة ، يهرب من اللغة والعلم ، فهو يزيد ويختلف عما نصفه به .

(مردوك ، ص ١٣)

ويكتشف روكانتان أنه ما لم يجر تهديم قيمنا واعادة بنائها باستمرار ، فانها تتصلب ، كما تتصلب اللغة وتقتل افكارنا . فمناقشة سارتر لا تشمل الادراك حسب ، بل تشمل كذلك اللغة التي يتم بها التعبير عن ذلك الادراك ، وتوصيله ، كما يؤمِّل . في دراسته الموسومة **ما الادب ؟**

(١٩٤٨ ، الترجمة الانكليزية بقلم فريچتمان ، ١٩٥٠)
يقرر سارتر ما الذي يجب ان يكتبه الكاتب المعاصر وأية مثل يجب أن يتخذ :

وظيفة الكاتب ان يسمي الاشياء بأسمائها . فـان كانت الكلمات مريضة ، علينا شفاءها . وبدل ذلك يعيش كثير من الكتّاب بمعزل عن هذا المرض . في كثير من الاحوال يكون الادب سرطان كلمات . . . ليس ثمـة مـا يبعث على الاسى اكثـر من تلك الممارسة الادبية التي تدعى ، كما اعتقد ، النثـر الشعري ، التي تتكون من استعمال كلمات لما فيها من تناغم غامض يتردد حولها ويتكون من معان مبهمة تتناقض مع المعاني الواضحة . أعرف : لقد كان غرض عدد من الكتّاب تحطيم الكلمات كما كان غرض السرياليين تحطيم الموضوع والقصد ؛ لكن ذلك كان ذروة أدب الاعتلال . ولكن اليوم ، كما أسلفت القول ، يكون البناء ضرورة . فاذا بدأ ينعى على اللغة تقصيرها عن الواقع . . . فانه يجعل من نفسه شريكا مع العدو ، وأقصد الـدعاوة . وأول واجبات الكاتب ان يعيد للغة كرامتها . فبالرغم مما يقال ، نحن نفكّر باللغة ـ ويكون من بالغ السخف الاعتقاد باننا نخفي محاسن مما لا تقوى على التعبير

SS

عنها الكلمات . وعند ذلك لا أثق بما لا يمكن توصيله ؛ انه مصدر كل عنف .

(ما الادب ، ص ٢١٠ - ١١)

يوضح بطل **الغثيان** رأي سارتر في ان اللغة والعالم منفصلان عن بعضهما دونما أمل في رجعة ؛ ولا يمكن تجنّب هذا الانفصال الا بوضع الكاتب في « وضع متطرف » (ما الادب ؟ ص ١٦٤) .

وقد سارع سارتر نفسه الى القول ان رواية كامي بعنوان **الغريب** يمكن أن تفهم في إطار فلسفي ، نجده في دراسة كامُي نفسه : **أسطورة سيزيفوس** . فالصراع الذي هو أساس العبثية يمكن ان يصور بشكل افضل في الرواية او المسرحية دون الدراسة الفكرية ، ولكن يبقى الخطر ماثلا في عدم موازنة الفن مع الفلسفة ، وهو خطر كان واضحا في ذهن كامي وهو يستعرض **الغثيان** في صحيفة **آلجير ريبيليكان** في تشرين الاول عام ١٩٣٨ . يقول كامي : اذا كانت الرواية ليست سوى فلسفة موضوعة في صور لتوجّب أن تنقلب تلك الفلسفة برمتها الى صور والا أصبحت علامة ملصقة من الخارج ، وفقدت الحبكة والشخصية معا ما فيهما من أصالة . في **الغثيان** لم يحصل هذا التوازن في شكل مناسب . ثم ان الحياة ليست مأساوية بالضرورة لمحض أنها بائسة . ويشكو كامي أن بطل

سارتر يصرّ على تلك الصفات في الانسان التي يجدها منفّرة بدل ان يقيم أسبابه في الاسى على ظواهر بعينها في عظمة الانسان . ولكن ، بالدرجة الاولى ، يبدو أن العوز للاستجابة الايجابية هو ما يفتقده كامي بشكل كبير (نشرت في غنائية ونقدية ، لندن ، ١٩٦٧ ، ص ١٤٥ - ٧) .

الواقع أن سارتر يستخدم الأدب وسيلة نحو غاية هي التعبير عن افكاره الفلسفية . ولكننا في الرواية نتعامل مع شخصية خيالية قد لا تشارك صانعها في آرائها . روكانتان ليس بالرجل العادي : لا أصدقاء له . ولا أسرة ، لا بيت ، لا عمل - سوى ما فرضه على نفسه من كتابة سيرة حياة . فاذا كان في الرواية يرى وجوده محتوما بشكل يثير الغثيان ، وان الاشياء كذلك توجد على الرغم منها دونما وظيفة محددة ، فهل يتوجب علينا أن نشاطره ذلك الشعور ؟ يقدّم سارتر بعض أمل - اسطوانة من موسيقى الجاز . يعتقد روكانتان انه لو استطاع أن يكتب كتابا مثل ذلك اللحن « جميلا وقاسياً كالفولاذ » (الغثيان ص ٢٥٢) لبلغ الخلاص . ولكن الرواية ، برغم ذلك ، موغلة في التشاؤم . وفي أعمال سارتر المتأخرة ما يشجعنا على قراءة ذلك الكتاب وكأنه تحذير عما يمكن ان يحدث للانسان الذي يقطع نفسه عن المجتمع ، ولكن أعمال سارتر المبكرة لا تتيح لنا ذلك . إذ يبدو أن سارتر يقدم

SS

وصفاً بالغ الخصوصية عن تجربته بالذات (ربما كان يستند الى تعاطيه المسكرات ، وينظر في ذلك : كولن ولسن ، اللامنتمي ص ١١٦) وأنه يريد من روكانتان ان يتحدث باسمنا جميعاً عندما يصرّ على أننا يجبه ، إذا كنا صادقين ، ان نشعر ، عند النظر الى العالم ، بالغثيان ، ويحسّ بالعبث (أو بلا ضرورة وجودنا) وبالكرب الذي يتبع هذه المشاعر . ويمكن ان نجد ما يساند ذلك في مؤلفات سارتر مثل المتخيَّل (١٩٤٠) و الوجود والعدم (١٩٤٣) (ينظر فيليب ثودي ، جان ـ پول سارتر) .

وصورة الغثيان مفيدة ، فهي لا يقصد منها ان تكون مبالغة او استعارة، لأنها تعني نفس الغثيان الذي يتسبب فيه اللحم العفن او الدم الحار (الوجود والعدم ، ص ٣٣٨ ـ ٩) ، وينقلب اشمئزازنا الى رعب وهلع عندما ماندرك ما يدعوه سارتر « اللزوجة » في الاشياء . فكرة (اللزوجة) هذه صعبة . تقرّب ماري وارنوك صورة اللزج بتذكيرنا بالهلام ، والهلام مادة غريبة ، نصفها سائل ونصفها صلب : قد ننتشلها فتروغ منا لانها عديمة الحدود . وان شئنا سكبها كما تفعل بالسائل نجدها ترفض الانسكاب . ولكن اللزوجة ، مثل الغثيان ، قد تكون هوسا عند روكانتان (او عند صانعه) ، فهي نقطة ضعف ذات صفة ما ورا طبيعية قد تعجب او لا تعجب ، واذا كانت لا تعجب نتساءل لم وقع

الاختيار على تلك الفكرة او الصنف بالذات (وارنوك ص ١٠٥) . وهي الى ذلك واضحة الاهمية بالنسبة الى وصف سارتر للعالم وموقعنا فيه . واذا كان ليس بمقدورنا تحديد الآخرين بتسميات (لأنهم ، كذلك ، لا يمتلكون جوهراً، ولانهم احرار) ، فان لنا أملا أكبر في الأشياء المادية ، ولكن هذه الاشياء تبـدو متمردة كذلك في لحظات بعينها ، وعندها تفقد الأشياء صلابتها (وهي التي نامل ان نحقق مشروعاتنا عن طريقها) عندها تقع المشروعات في محنة كذلك ، واذ ترفض الاشياء فجأة ان تبقى أدوات مخصصة لاستعمالنا تتسبب في شعور مصاحب باللاجدوى ، بكونها تفيض عن الحاجة . وإدراك كوننا نحن في الاساس لا شيء ، ولذلك لدينا حرية الاختيار ، يرتبط عن كثب بهذا الشعور بالعبثية : فما نضفي عليه قيمة عَرَضي برمّته ـ والتظاهر بأن ثمة قوانين خلقية مطلقة تربطنا ، أو ان طريقا من الواجب مرسوم لنا ، او ان بمقدورنا القيام بوظيفة أو تأدية رسالة : « الحياة البشرية عبث ، بمعنى ان ليس من تسويغ نهائي لمشروعنـا . كل امرىء فائض كل شيء يمكن الاستغناء عنه » (وارنوك ، ص ١٠٩) .

اذا قبلنا بالشعـور بالكـرب والغثيان عنـد ادراك العبثية ، فكيف لنا أن نتصرّف ؟ الى اي مدى نحن أحرار ؟ إن الغثيان حتى اكثر من رواية كامي الغريب يجب ان تعدّ

نهائية ، وكانت مشكلة سارتر ايجاد صورة تضارع في الاقناع فكرة الحرية التي تبدأ الفعل بعد الفراغ من ادراك العبثية .
وقد نستطيع القول ان **الغثيان** كرواية تمتد في الطول قليلا وان بعض التنظير فيها يبدو في غير محله ، ولكن الاعتراض الاهم أن الاستجابة الايجابية ، كما في **الغريب** ، تأتي على شيء من الاقتضاب والتأخر . ولكن في المسرح استطاع سارتر ان يقدم أبطالاً يبدو أنهم وجدوا نوعا من الحل ، ربما لان الدرامه ارغمته أن يكتب كعارف بأصول ذلك الفن اكثر منه كرجل ذي هواجس . فأول اثنتين من مسرحياته ، **الذباب** (١٩٤٣) و **جلسة مغلقة** (١٩٤٤) ـ وكان عنوانها في الاصل **الآخرون** ـ تصوران سارتر في بواكيره . وقد ساعدت الحرب العالمية الثانية سارتر (كما ساعدت كامي) في بلورة استجابة اكثر ايجابية بعدما تم تحديد العبثية . ففي **بودلير** (١٩٤٦) وفي **القديس جينيه** (١٩٥٢) نجده ما يزال يكتب عن الانسان الوجودي ؛ ولكن ، بما انه كان في مسرحياته ورواياته ومقالاته دائم التعاطف مع اولئك المستثنين من المجتمع البورجوازي او الذين يريدون قلب ذلك المجتمع ، لا يغدو من المدهش ان يكون الجواب أشبه بالماركسية او ما تصفه وارنوك باقتضاب « موت الوجودية السارترية » (ص ١٣٥) . وسارتر الماركسي المحدث عام ١٩٦٠ لا يشبه الا قليلا مؤلف **الغثيان** و **الذباب** ، ولم يعد يعنينا في هذا المجال .

ss

يستعمل فيليب ثودي في كتابه **جان - بول سارتر** ، مسرحية **الذباب** ليفسرّ رواية **الغثيان** ، مشيرا ان أوريستس يؤكد حرية الانسان باستعمال عبارات جوبتر التي تظهر « وجودهم البذيء عديم الذوق الذي اعطوه من غير ما هدف » . ومسرحية الذباب ،(في طبعة بنگوين بترجمة ستيوارت گلبرت ١٩٦٢) ، مثلت اول مرة - بموافقة الرقيب الالماني - في پاريس عام ١٩٤٣ . يتحدث سارتر في كتابه **ما الادب ؟** عن مسرح الشخصية القديم حيث لا وظيفة للموقف سوى وضع هذه الشخصيات ، التي تتراوح في اكتمالها ، في صراع فيظهرها وهي تتغيّر . ويعتقد سارتر اننا يجب ان نعود الآن الى مسرح الشخصية :

> كفى شخصيات ؛ الابطال حريّات أوقعت في فخ مثلنا جميعا . ما هي القضايا ؟ لن تكون أية شخصية سوى اختيارات قضية ولن تعادل سوى القضايا المختارة . ويؤمل أن يكون الادب جميعه خلقيا ينطوي على مشاكل كهذا المسرح الجديد .

(ما الادب ؟ ص ٢١٧)

و« الموقف » في الذباب هو عودة أوريستس الى آرگوس لينتقم لمقتل ابيه آگاممنون بقتل عمه آيگيستوس وأمه كلايتمنيسترا . كان الجمهور الفرنسي متعودا على مشاهدة أحداث معاصره تقدم في إطار حكاية كلاسية ، وفي

ss

عام ١٩٤٣ كانت المسرحية تشير بوضوح الى فرنسا التي احتلها الالمان . ولكن سارتر في الواقع يريد أن يظهر إنساناً يتحمل مسؤولية عن حادث رغم ان الحادث يملأه بالرعب ، وتكون فكرة القدرية التقليدية في الاصل الكلاسي مما يساعد في توكيد إصرار سارتر على الحرية في الصيغة التي يقدمها .

يرينا سارتر أوريستس وهو يعود كغريب الى موطنه آرگوس ،وهي مدينة مشغولة في هوس بالذنب الناشيء عن مقتل آگاممنون . وبسبب من هذا الانشغال تستطيع الآلهة الاحتفاظ بسطوتها على بني البشر فيحكمونهم من خلال آيكيسثوس و كلايتمنيسترا و أوريستس ، الذي تحرضه اليكترا على الانتقام ، يسأل عما يتوجب فعله ، فيأمره جوپتر ان يترك آرگوس في سلام :

> ذلك إذن هو الشيء الصحيح . العيش بسلام . . .
> دوماً في سلام كامل . فهمت . أن نقول دوماً
> « عفوا » و « شكراً » ذلك هو المطلوب ، هه ؟ . . .
> الشيء الصحيح الشيء الصحيح عندهم .

(الذباب ، ص ٢٧٩)

يبدو أن عمل الصحيح ينطوي دوماً على الخضوع . ولكن أوريستس يرى أن له حرية الاختيار ، وهو يختار أن ينتقم لأبيه . وهو يدرك كذلك أن الانسان عندما يقبل فكرة

ss

الحرية لا تعود الالهة قادرة على التدخل .

وعلى النقيض من ذلك إليكترا التي حاولت قبل ذلك في المسرحية أن تقنع أهل آرگوس بأن الناس قد ولدوا ليكونوا سعداء ، لا أن يعيشوا في ذنب مقيم ، تبدأ بالضعف ، وبعد القتل ، عندما يعرض جوبتر أن يحررها من أرواح النقمة إن هي أظهرت الندم على الجريمة (وهكذا تعيد نمط آيكيسثوس وكلايتمنيسترا) نجدها تعلن الندم وتعود الى عالم يحكمه جوبتر . ولكن أوريستس يتحمل مسؤولية فعل اختاره بحرية ، ومثل « الزامر الأرقط »[1] يغادر آرگوس ساحباً معه جميع الذباب . وهكذا فهو لا يتحمل ذنبه وحده ، بل ذنب آرگوس كذلك ، وينعم بحرية لا تمنح سوى النفي « على الطرف القصيّ من اليأس » . يصور سارتر هنا في شخصية أوريستس مفهوم الوجود كتمثيل مسرحي . ولان الشعور هو شعور بالذات ، ليس بوسع المرء ان يكون أي شيء من غير معرفة به ، والمعرفة تضع هذه الصفة في موضع التساؤل . أنا كسول تعني أنا أعرف أنني كسول ؛ أي أنني أختار أن أكون كسولاً (وهي مسؤوليتي بالذات) ، لا أنني أفعل هذا لأنني ، من غير تقصير مني ، كسول . بالنسبة لسارتر ثمة ثلاثة انواع من الوجود : فالاشياء لها وجود « في ذاته » ؛ والاشخاص لهم وجود « لذاته » لانهم يملكون شعوراً لا تملكه الاشياء ؛ وأخيراً ، نحن

جميعاً لنا وجود «للآخرين» - وذلك يعني أننا نوجد في عيون الآخرين ونفكر بانفسنا على اساس ما يفكره الآخرون عنا . يعتقد سارتر انني اذا نظر اليّ باعجاب فانني أوجد اكثر مما لو نُظر اليّ بازدراء . والحب الصحيح تحت هذه الظروف مستحيل ، لان كل جانب لا يريد الا ان يعطيه الجانب الآخر وجوداً اكثر عن طريق الاعجاب ! ويمكن الوصول الى اتفاق ، ولكن وجود شخص ثالث قد يؤدي حتى بمثل هذا الاتفاق المؤقت الى الانهيار . وهكذا تؤدي دراسة اوريستس الى جلسة مغلقة . يدرك اوريستس ان عليه اكتشاف ما يختار أن يكونه وهو طريقه ؛ فهو لم يعد تحت أمر أبولو لينتقم ، كما في الاصل الكلاسي للمسرحية (وهذا) ما يجعل من الصعب علينا ان نفهم لماذا يبقى في حماية معبد أبولو في الفصل الثالث من مسرحية سارتر) إذ عليه أن يختار ان كان سينتقم او لا ينتقم لمقتل أبيه . ولكن يجب القول انه يفعل ذلك بطريقة توحي بحركة سحرية . حركة تقوده الى الخروج لا البقاء مع شعبه ليسوّي مستقبلهم (ينظر ر . ف . جاكسن ، أوجه الدرامه والمسرح ، ص ٣٣ - ٧٠) .

في جلسة مغلقة (الترجمة الانكليزية بعنوان لا مخرج أو جلسة سرّية) ثمة ثلاث شخصيات تنذر بالشؤم فهي ميتة ، وفي الجحيم - في هيئة بهو من عهد الامبراطورية

الثانية[٢] . من الواضح ان سارتر لا يدرس امكانية الحياة بعد الموت. ، ولكنه إذ يتناول مادة تكفي لثلاث مسرحيات كبرى يقدم ثلاث شخصيات تبحث عن التحديد بعضها في عيون بعض . لا يقدر الواحد منهم ان يتحمل مسؤولية كاملة عن أفعاله بالذات ، ويريد اعترافاً من الآخرين أنه يمتلك شخصية (أي جوهراً) : ولكن ذلك يجعل كل واحد منهم يعتمد على الآخرين ، وعندما يتوصل اثنان منهما الى شيء من الاتفاق سرعان ما ينهار ذلك الاتفاق بحضور الشخص الثالث . ولا تجدي أعذارهم في جحيم هو حرفياً الناس الاخرون . فالانسان اذن هو مجموع أفعاله . وفكرة أنه يفعل شيئاً بسبب أنه ذلك النوع من الانسان تحل محلها فكرة أن الانسان هو ، أو أنه يجعل نفسه ذلك النوع من الانسان بأن يأتي بكذا وكذا من الافعال . وهو لا شيء ، وفي اثناء الفعل يصبح واعياً بتلك اللاشيئية الاصيلة ـ والنتيجة كرب لانه لا يعود يقوى على تبرير ذاته عن طريق اليقين او الاخلاق . ولكنه يقدر بالطبع ان يسقط من جديد في العمى او في اليقين الفاسد ، كما يقدر ان « ينهض بأفعاله وحياته ، على وعي كامل بعبثية العالم ، ويقبل المسؤولية الطاحنة في إعطاء العالم معنى يصدر من لدنه وحده » (گيشارنو ، المسرح الفرنسي الحديث ، ص ١٣٦ ـ ٧) .

* * *

ss

٥

البير كامي

إن الوثيقة التي يكثر ورودها في مناقشات العبثية هي مجموعة مقالات بعنوان اسطورة سيزيفوس كتبها البير كامي الذي ما زال يشتهر بأنه مؤلف الغريب و الاسطورة ، فيلسوف العبث وأحد الوجوديين . وقد أنكر كامي في مقابلة عام ١٩٥١ أنه كان فيلسوفاً أو وجودياً ، بل قال ان الاسطورة كان يقصد منها ان تكون تقريعاً لمن يدعون بالوجوديين . مع ان كيشارنو عندما يتذكر بداية عهده بالوجودية يذكر كافكا و غثيان سارتر و غريب كامي على انها المؤلفات التي تعطي التجربة معنى واسماً . (سارتر سلسلة كتب آراء القرن العشرين ، ص ١٥) . اذا كان للعبثية تاريخ طويل ، قد يرجع الى سفر الجامعة[١] فان الاستجابة المعاصرة بالذات قد تختلف لان كامي ليس بفيلسوف ، واذا كان يبدو على ذهنه انه يتحرك في نفس القنوات مع هايديگر و ياسبرز و سارتر ، فانه

يتطور حتماً نحو شيء مغاير . في عام ١٩٣٨ نشر كامي أعراس ، حيث تبرز اربعة موضوعات رئيسية : يأس الحياة الحاجة الى « رفض » العالم من غير التخلّي عنه ، نقاوة القلب ، السعادة . أسطورة سيزيفوس بحث فكري في الموقف، تجاه الحياة يعالج في غنائية في أعراس ، ولكن كامي ما يزال يريد وصف شعور العبثية ، لا الكتابة في الفلسفة . يقول كامي ان الشعور بالعبثية يمكن أن يصفع اي انسان يقف على ناصية اي شارع . ولادة الشعور المباشرة هذه تأتي عادة في واحد من طرق أربعة (او في عدد منها بالطبع) :

١ ـ الطبيعة الآليّة في حياة كثير من الناس قد تؤدي بهم الى التساؤل عن قيمة وجودهم وغايته ، وفي ذلك إيحاء بالعبثية .

٢ ـ إحساس حاد بمرور الزمن ، او الادراك بان الزمن قوة تدمير .

٣ ـ احساس بكون المرء متروكاً في عالم غريب . ويرى كامي ان العالم الذي يمكن ان يفسّر ولو بأسباب رديئة هو عالم مألوف . ولكن الانسان يشعر بنفسه غريباً في عالم أزيحت منه الاوهام والبصيرة على حين غرّة . يصل هذا الشعور بالاغتراب في أشد حالاته الى درجة الغثيان ، عندما

ss

تصبح الاشياء المألوفة « المدجّنة » بالاسماء عادة ـ كالصخرة او الشجرة ـ منزوعة كذلك من صفتها المألوفة .

٤ ـ إحساس بالعزلة عن الموجودات الاخرى .

إن العبث عند كامي هو غياب التواصل بين حاجة الذهن الى التماسك وبين فوضى العالم التي يعانيها الذهن ، والجواب الواضح يكون إما الانتحار ، او على النقيض من ذلك ، تحوّل في اليقين.

يفـرّق كامي بين نـوعين من الانتحـار : جسـدي وفلسفي (وتحت العنوان الثاني يستعرض عدداً من الفلاسفة السابقين ممن قال بالعبثية ، أمثال ياسپرز ، هُسِّرل ، هايديگر ، ولكنهم نجوا من الانتحـار بشكل او آخـر) ويرفض الاثنين معاً . على المرء ان يتقبّل الشعور بالعبثية ، الذي يغدو بعد ذلك نقطة انطلاق نحو الفعل ، تعطيه شعوراً بالحرية والحماس . ولكن كما يشير كروكشانك ، سبق ان قدم كامي ثلاثة معان للكلمة اثناء عرضه : (١) النقيضة المأساوية لحالة الانسان وكربه (٢) التي ، من أجل ان تكون مصدر شفافية ، يطلب منا الحفاظ عليها كاملة جهد الامكان لتعطي (٣) موقفاً من التمرد يتطلب منا استعمال « عبث » ـ بالمعنى الثاني ـ في مواجهة « عبث » ـ بالمعنى الاول . وهذا مُرِبك ومُرتبك في آن معاً . وهذا يجعل كامي كمن أخذ

المفتاح نحو الوجود وكأنه لم يُعطَ مفتاحاً فاتخذ تحوّله في اليقين ! ولكن كامي لا يكتب فلسفة، بل إنه معنيّ فعلاً بالنتائج ؛ والاستجابة الأولى : التمرّد . بما ان جميع الاشياء متساوية في عالم صفته العبث ، فان أخلاقية التمرد لا تساند الفضيلة او الجريمة ، رغم انها لا تستثني ما تعارفنا على تسميته فاضلا .

ثم يقدم لنا كامي أربعة نماذج : دون جوان ، والممثل (الذي يغدو مسرحه رمزاً لعالمنا المحاط « بجدران تافهة ») ، والقاهر ، والفنان ، وتكون الخاتمة المقال الذي يعطي الكتاب عنوانه : « اسطورة سيزيفوس » . وليس من الواضح لماذا كان الانسان الذي يحسبه هوميروس أحكم الخلق واكثرهم فطنة (ولكن غيره يحسبه لصّا) يعاقب بمثل هذا الجهد اللامجدي في العالم الاسفل . تختلف الاوصاف عن افعال هذا المحتال ملك كورنث ، ولكن الانطباع العام يصوّر رجلا كان يزدري الآلهة ويحب الحياة ويكره الموت ، فعوقب بشكل تافه . وعند كامي تكون معرفة هذا العبث مما يمنح سيزيفوس نصراً : يجب ان نتخيل سيزيفوس سعيداً .

أعتقد أن كروكشانك على حق عندما يقول ان المقالات تتركنا غير قانعين . فهي لا تقدم اقتراحات حول نوع التصرف الخلقي الذي يجب ان يبعثه التمرّد ، رغم ان

الاحداث التاريخية في الواقع (وبخاصة الحرب العالمية الثانية) قدّمت للكاتب اقتراحات محددة . وفلسفة العبث كذلك تقع في تناقضات حالما يتم التعبير عنها ، لان مثل هذا التعبير يفترض نوعاً من الوضوح في وسط من عدم الوضوح يتجرد التعبير لتحليله . ولسوف نضطر بشكل متزايد ان ندرك أن تحليل العبثية بشكل مرضٍ يكون بالصمت المطبق . يرى كامي في العمل الفني ظاهرة عبثية ، ولكنها ظاهرة تكشف عن وعي شخصي ليراه الآخرون ، على أمل حملهم على الوعي كذلك ، في اشارة الى المصير المشترك . وبهذا المعنى يمكن أن يكون ، بل يجب أن يكون ثمة أدب عبثي ، وعند كامي يمكن تحديد ذلك (كما يفعل توماس حنّا في دراسته البير كامي : فكره وفنّه) في الغريب وفي المسرحيتين كاليگولا و سوء التفاهم .

أنجز كامي رواية الغريب عام ١٩٣٩ ، قبل ان ينجز الاسطورة بعام واحد ، ونشر الكتابان عام ١٩٤٢ بفارق بضعة أشهر بين بعضهما . وقد ترجم الرواية الى الانكليزية ستيوارت گلبرت بعنوان اللامنتمي ، ونشرتها پنگوين ، مع المقدمة الاصلية التي كتبها سيريل كونولي عام ١٩٤٦ . و كونولي كذلك يجمع بين الرواية وبين الاسطورة الى جانب المسرحيتين على أنها من أدب

العبث ، ولكنه يذكرنا بأن كامي جزائري ، وأنه يتميز بما عند اهل البحر المتوسط من حب للحياة والشباب ، وهو ما يتوازن مع العبثية والموت . وهو يفلح في الاشارة الى قول كامي بأنه إن كان في الحياة من خطيئة « فهي ليست في اليأس من الحياة قدر ما هي في الامل في حياة أخرى والتعامي عما في هذه الحياة من عظمة لا تلين » . ويشير كونولي كذلك الى ان العبثية الاساسية في الرواية تكمن في تطبيق الاخلاقية المسيحية وقانون العدالة الاوروبي على شعب غير أوروبي وذلك يعني أن العبثية هنا اجتماعية ، وليست ماوراطبيعية ، في أصولها .

القصة في الغريب بسيطة . تموت والدة ميرسو ، ورغم أنه لم يكن ثمة علاقة ذات معنى بينهما لبعض الوقت ، فهو يرافق ساعاتها الاخيرة وجنازتها . ثم يعود الى مدينة الجزائر ، ويذهب للسباحة ، ويلتقي بفتاة يصطحبها الى فلم مضحك ، ويبدأ معها علاقة حب . وبصورة تميل الى السلبية ، يطمئن الى صداقة رجل يعيش في شقة بنفس العمارة ، وتتطور علاقتهما حتى تنتهي باطلاق النار على رجل يقف على شاطىء البحر .

واثناء المحاكمة ، يصف المدعي العام سلوك ميرسو بأنه سلوك مجرم قاسٍ عديم الشعور ، اضافة الى انه كان يخالط اشخاصاً غير مرغوبين . ثم يجرِّم ويحكم عليه بقطع

الرأس . واذ يفسّر اطلاق النار ـ على انه بسبب الشمس (وهو حساس تجاهها بشكل خاص) ـ يثير في المحكمة الهزء منه . واذ ينتظر تنفيذ الحكم ، يزوره ، ضد رغبته ، كاهن السجن ، الذي يفلح في الاخير في زحزحة ميرسو عن لا مبالاته المطلقة . ثم يدرك تفاهة ما يدعيه الكاهن من حقائق ثابتة ، وما يمثله من أفكار اجتماعية ودينيّة :

ماذا يمكن أن يعنيني منها : موت الاخرين ، محبة الام ، أو إلهه ؛ او الطريقة التي يقرر بها المرء أن يعيش ، او المصير الذي يقرر المرء أن يختار ، اذا كان نفس المصير قد قُدِّر له أن « يختار » ليس شخصي وحده بل ألوف الملايين من أصحاب الامتيازات ، الذين مثله ، يدعون أنفسهم إخوتي . ألا يقدر هو على رؤ ية ذلك ؟ كل امريء على قيد الحياة كان من ذوي الامتيازات ؛ لم يكن سوى طبقة واحدة من الناس ، طبقة ذوي الامتيازات . وقد قُدِّر عليهم جميعاً أن يموتوا ذات يوم ؛ ولسوف يأتي دوره كذلك مثل الاخرين . وأي فرق سيكون ، بعد أن يتهم بالقتل ، اذا حكم عليه لانه لم يبك في جنازة أمه ، اذا كان كل شيء سوف ينتهي الى نفس النهاية . . .

(الغريب ، ص ١١٨ ـ ٩)

أفلح سارتر في إقامة علاقة وطيدة بين الغريب و الاسطورة في تفسير قدمه عن الرواية ، ظهر في شباط ١٩٤٣ ونشرته گاليمار في « مواقف - ١ » (١٩٤٧) . تبدأ هذه الدراسة الفذة بالسؤال كيف نستطيع فهم شخصية مثل ميرسو ، ويجيب سارتر ان كامي قد قدَّم تعليقاً محدداً على الرواية ، في الاسطورة التي نشرت بعد الرواية بأشهر . فهذا البطل ليس بصالح ولا شرير ، أخلاقي أو غير أخلاقي ، فهو « عبثي » كما يدعوه كامي . ثم يقدم سارتر تفسيراً لما هو عبثي ، ويذكرنا بأن الرواية لا تفسِّر ؛ بل هي تصف الحالة ونتائجها . واذ يتعرض الى أصولها وما قيل من أنها رواية باسلوب كافكا مكتوبة بقلم هيمنگوي ، يضيف سارتر ان لا أحد يمكن ان يكون أبعد عن كافكا من كامي . فالكون عند كافكا مليء بعلامات لا نقوى على فهمها ، ولكن عند كامي تصدر المحنة البشرية عن غياب مثل هذه العلامات . ولكن هيمنگوي ذو أثر واضح . ويخلص سارتر الى القول إن كامي قد اختار الاسلوب لانه كان الاكثر ملاءمة ؛ فهو يضفي المساواة على كل شيء ، تماماً كما في عالم العبث ، حيث يكون كل شيء متساوياً في القيمة . لذلك فانبساط الاسلوب يرفض توكيد أي شيء أكثر أو أقل من أي شيء آخر ؛ ولكن سارتر يتساءل عن إدراك ان كان ذلك الاسلوب سيبقى مما يفيد كامي في روايات لاحقة .

ويتفق كروكشانك مع هذا الحكم . والرواية بصيغة المتكلم ـ وهي عادة في غاية الفردية والذاتية ـ نجدها هنا مسطحة وموضوعية (لأن ميرسو هو النقيض من الرواية بصيغة المتكلم المألوف في روايات القرن التاسع عشر) ؛ واذ ينتظر من الدراسة أن تفسِّر ، فان الرواية لا تفعل اكثر من تسجيل الخبرات.، وتعتمد في معناهـا على الاخفاق في التفسير ·

الرواية بصيغة المتكلم تعطي انطباعاً بالمباشرة الاصلية . والمفردات المفرطة التحديد تمنع المباشرة التحليلية . وعند جمع المباشرة الاصيلة الى العوز في قوة التحليل في الشخصية ذاتها يعطي كامي انطباعاً قوياً عن الفراغ الذي يحسّ به امرؤ يعاني العبث .

(كروكشانك ، ص ١٥٤)

في مناسبة بعينها يستخدم النثر البلاغي (مشهد القتل) اذ تخدم البلاغة في التعبير عن عدم الثقة وتظهر كيف أنها تخيِّم على الطبيعة الحقيقية في التجربة . إن أية روايات لاحقة تستخدم هذا الاسلوب لن تفعل سوى تكرار ما سبق .

ولكن توماس حنّا يقدم توكيداً مغايراً . فهو يقول إن ميرسو بالتحديد يظهر لامبالاة بطل عبثي من غير شعور

البطل بالغبثية ، وان عنصر التمرّد يأتي متأخراً جدا في الكتاب . وهي لا مبالاة تجعل منه غريبياً . ففي القسم الاول لا نحس ، كما لا تحس الشخصيات الاخرى ، أنه يأتي من الخارج . فالقتل يحتّم إصدار حكم مطلق عليه فيصطدم عالمه الهائم بعالم القيم المطلقة . لذلك فان ثمة قانونية خلقية قد أصرّت على قيم محدَّدة في محيط لا قيم فيه - الحياة البشرية - وهي التي حطمت ميرسو . و الغريب تبيّن الفراق بين العيش بصدق بما يطابق الطبيعة غير المحددة للوجود البشري وبين محاولة لفرض قيم خلقية عامة على تلك الطبيعة غير المحددة . وفي الختام حسب ، تحرّك زيارة الكاهن استجابة التمرّد والحرية والحماس .

بعد الغريب كتب كامي مسرحيتين . واذا عرفنا أن العبثية تعتمد الصراع والمواجهة ، وأن الدرامه الفرنسية الجادة تتميز بمحاولة لمعالجة المشكلات المعاصرة ووصف العلاجات ، يصبح ذلك غير مستغرب .

لقد ظهرت كاليگولا و سوء التفاهم (والمسرحيتان ترجمهما الى الانگليزية ستيوارت گلبرت) في طبعة پنگوين مع مقدمة ممتازة بقلم جون كروكشانك . وقد كتبت كاليگولا في الاصل عام ١٩٣٨ ثم أعيد النظر فيها عامي ١٩٤٥ و١٩٥٨ ، وهي مسرحية تستقي مادتها من المؤرخ سويتونيوس[٢] . ولكن كامي يفسّر الانقلاب

SS

المفاجىء في الشخصية ، الذي جعل من امبراطور صالح وحشاً بعد وفاة أخته دروسيلا ، ويرى فيه كشفاً عبثياً .

تبدأ المسرحية بعد موت دروسيلا (التي كان للامبراطور معها علاقة فاجرة) ؛ وقد اختفى الامبراطور فقلق نبلاء روما لغيابه . واذ يعود متعباً مشعثاً يؤكد لهم انه ليس بمجنون ، بل انه لم يشعر بمثل ذلك الصفاء في حياته ، لانه قد اكتشف حقيقة بسيطة :

البشر يموتون ؛ وهم ليسوا سعداء

تحيل طبيعة الموت المحتومة جميع الاشياء سواسية في عدم الاهمية ، ويقرر الامپراطور ، وقدرته على فعل ذلك مطلقة ، أن يخلص القول لعالم يراه الان مليئاً « بالأكاذيب وخداع النفس » . وتغدو أفعاله منذ ذلك الحين تصميماً على كشف طبيعة العبثية امام الجميع ؛ ومن وجهة نظر دوافعه ، لا يكون كاليگولا شريراً ولا طاغية ، بل مثالياً يلاحق فكرته أو حقيقته الجديدة حتى خاتمتها المنطقية . وهكذا يغدو حكمه الجديد مزاجاً وهوى : إعدامات ، مجاعة ، ابتزاز ، فسق - يحيل فيه زوجات النبلاء الى بغايا ، ويفضح النبلاء في مسابقات فنية سخيفة (وخارج المسرح أناس يُذبحون) : كل شيء سواء . ضد ميرسو كان ثمة فصيل من اهل القانون ؛ وضد كاليگولا تبرز شخصية واحدة : كيريا .

SS

ويقارع كيريا الامبراطور ، ليس لانه يخشى على حياته ، بل لان أفعال كاليگولا تنكر أن يكون للحياة أي معنى ؛ واذ يتجادل الاثنان في الفصل الثالث يعيد كيريا قوله أنه لا يطيق العيش في عالم حيث يقدر العبث فيه أن « ينغرز في الحياة مثل خنجر في القلب » ، وعندما يتهمه كاليگولا بالنكوص عن حقيقة العبثية يجيبه في وضوح :

لأنني أريد أنْ أعيش واكون سعيداً . وعندي أن كلا الامرين غير ممكن اذ يدفع المرءُ العبثَ الى نهاياته المنطقية . وكما ترى انني انسان عادي جدا . صحيح أن ثمة لحظات ، عندما أشعر بالتحرر ، أرغب فيها بموت الذين أحبهم ، أو ألهث خلف نساء تمنعني عنهن روابط القربى والصداقة . فلو كان المنطق كل شيء لرغبت في القتل او الزنى في مثل تلك المناسبات . ولكنني أحسب تلك النزوات العابرة غير ذات أهمية كبيرة . فلو تجرد كل امريء لارضاء تلك النزوات لغدا العيش مستحيلاً في هذا العالم ، ولغابت عنه السعادة كذلك . واكـرر ان هذين الامرين هما كل ما يعنيني .

يعتقد كيريا ان بعض الافعال « تستحق الثناء اكثر من غيرها » ؛ ولكن كاليگولا يرى ان جميع الافعال ذات اهمية متساوية ويتصرف حسب ما يرى ، ولذلك يجب ان يهلك .

ss

ظهرت سوء التفاهم عام ١٩٤٤ ولكن مصدرها يوجد في الغريب . يعثر ميرسو في سنجنه على مزقة صفراء من جريدة تحت فراشه وفيها قصة جريمة ارتكبتها على غير علم امرأة وابنتها ضد غريب يتضح بعدئذ انه ابنها . يغيّر كامي بعض التفصيلات في مسرحيته ، ولكنه قد يتفق مع تعليق ميرسو : « ولكني أرى ان الرجل كأن يبحث عن المتاعب ؛ على المرء الا يقوم بألاعيب حمقاء مثل هذه » (الغريب ، ص ٨٢) . مثل اوريستس ، يعود البطل يان متنكراً الى امه وشقيقته وهما تديران نزلا . وبالرغم من شكوك زوجته ماريا يصرّ على ان يقيم ليلته وحيداً في النزل ، متنكراً ، ليتعرف عليهما بشكل أفضل ولكن مارتا ووالدتها ترغبان في الهرب من أوروبا وقد جمعتا مالا من قتل النزلاء ، ورغم أنهما تحسان بانجذاب غريب نحو يان فانهما لا تحاولان التعرّف عليه . وإذ يكون على وشك التخلي على المحاولة ، يشرب يان الشاي المسموم وتدرك الام الحقيقة بعد فوات الاوان . وعندما تكتشفان ذلك ، تدرك الام ان العالم الذي تعيشان فيه لا معنى له أبداً ، وانها بقتل نفسها حسب ، تستطيع أن تثبت وجود حقيقة واحدة : محبّة الام . ولكن مارتا تتحرك نحو التمرّد ، اذ يبدو لها من غير العدل أن تُسلب من الحلم والاخ والام :

SS

انني أكره هذا العالم الذي نرغم فيه على التحديق نحو
الاله . ولكنني لم أُعطَ حقوقي وأنا اتوجّع من الظلم
الذي نزل بي ؛ وتركتُ وحدي مع جرائمي ، سوف
أغادر هذا العالم غير راضية .

وتستطيع أن تقول صادقة لماريا ان كلمات مثل « الحب » « الفرح » و« الحزن » لا معنى لها ، وإذ تتحرك لتقتل نفسها ، لا يبقى أمام ماريا سوى الله كي تلجأ اليه : اذ من دون عونه يغدو العالم « صحراء » . ولكن استغاثاتها لا تلقى من يجيبها سوى الخادم العجوز ، الذي ينطق بنبرة واضحة حازمة : كلا .

وكما يشير كروكشانك في مقدمته في **كاليگولا** يصف كامي استجابة فرد قد تكون خاطئة تجاه اكتشاف العبث ، ولكن في **سوء التفاهم** يكون الظلم وسوء التفاهم الداخل في صلب العالم كما نعرفه سبباً في جعل الافراد في حيرة وشقاء . لذلك فان مسرحية **سوء التفاهم** هي الاكثر تشاؤما . فهي تؤكد ان الكائنات البشرية لا تستطيع التواصل ، وأن الموت لا مفرّ منه ، وان الوحدة والنفي مما يهدد الجميع ، وانه قد لا يكون ثمة حلّ أبداً (مقدمة طبعة بنگوين ، ص ٢٣) . وتعود المسرحيتان الى اكثر الفترات سلبية في تفكير كامي . فبالرغم من ان الشكل في سوء التفاهم ـ البساطة والمباشرة ، مراعاة

SS

الوحدات الكلاسية[٣] التي يعجب بها المسرح الفرنسي ، غياب المشاكل الجانبية ، التنظيم الدقيق للاحداث - يبدو انه ينفي رسالة المسرحية ، فأن تلك الرسالة تبقى بالرغم من ذلك تقول ان الكائنات البشرية متورطة في عبثية الوجود ، ومحكوم عليها بالفراق والنفي ، مع اشارة طفيفة الى التمرّد الذي يتطور في مسرحيات كامي اللاحقة .

في رواية **الطاعون** التي أعقبت **الغريب** (وقد كتبت بين ١٩٤٤ - ٧) ينتقل التوكيد ، برغم العنوان ، الى المقاومة . صحيح ان الطاعون يضفي على الرواية عالماً مغلقاً وشعوراً بالعبثية والموت ، لكن كامي يتحرك في اتجاه تقديم فكرته المقابلة عن التمرّد ، التي تظهر في **المتمرّد** (١٩٥١) . ولكن التمرد لم ينتج اي شيء ينفي العبث ، والانسان يتعلم ان بوسعه ، من دون عون الاله ، ان يخلق قيَمةً بالذات ويتخطى الكرب الذي هو آخر محطة في التمرد الوجودي . لذلك يكون حنّا على صواب اذ يصف **الاسطورة** على أنها تجربة عبثية تجاوزها كامي بسبب شعوره تجاه البشر الذين يقاسون في عالم العبث . كون جميع الناس يموتون مسألة لا نقدر أن نفعل تجاهها سوى القليل ، ولكن كون جميع الناس يقهرون حالة نستطيع إصلاحها . وهكذا فالحب الجزائري للحياة يطوّع التشاؤم : والعبث بداية وليس نهاية (حنّا ، ص ١٠٣) .

يـردد جان ـ پـول سارتـر باصـرار انـه و كـامي يستعملان كلمة « العبث » بشكل مختلف ، ولكن الاختلاف في الاستعمال يبدو ضئيلا ، وفي تاريخ المسرح الفرنسي يوضع سارتر الى جانب كامي ، لأن كليهما يؤمن أن الافعال وحدها مهمة . ويعتقد الكاتبان ان العنف احدى ميزات عصرنا ، لذلك نجد في مسرحيات الكاتبين العزلة والعنف ميزتين بارزتين . وإذ تميل مسرحيات سارتر الى البداية في عالم مقبول وتقود المشاهد الى نهاية وجودية ، يميل كامي ان يبدأ مبكراً ، كما في **كاليگولا** بذلك الاكتشاف : ولكن الاثنين ، في الاعمال المبكرة ، يصوران المبادىء الوجودية باستمرار ، وهذا ما يعطيهما أهمية اكبر من الدراميين الآخرين الذين يمكن ان نلمس في اعمالهم آثاراً وجودية .

SS

٦

التَمـــرّد

ليس من جديد في اعتبار العالم مضطرباً غير ذي هدف ، كما أنه ليس من المؤكد ان الشعور بالعبثية في القرن العشرين منتشر ، في الواقع ، بشكل استثنائي . ولكن من المؤكد انه كشعور هو في أحسن أحواله عابر- فهو يبدأ شيئاً . وتعليق ڤاليري ، أن سيزيفوس قد كسب في الاقل عضلات مفتولة نتيجة الجهود التافهة التي قام بها ، ليس بالدعابة الفارغة التي تبدو في أول الامر . فنحن عندما نحدد حالة العبث ننتقص من فعاليتها ، وعندما نتحدث عن الكرب الذي هو مصيرنا جميعاً ، يبدأ سيزيفوس في اكتساب صفات پروميثيوس التي تدل على استجابتنا . فالعبثية والتمرد يرتبطان بشدة في النمط **المثالي** . وهكذا يصبح بمقدور ديڤد گروسفوگل ، في **أربعة مسرحيين وملحق** (١٩٦٢) ، ان يتناول بريخت و أيونيسكو و بيكيت و جينيه معاً ، ليس عن طريق جعل بريخت عبثياً بل

باظهار الاربعة جميعا غاضبين مما يجري على المسرح قدر غضبهم من فساد العالم الذي يفترض ان المسرح يمثله .
وفي كتابه مسرح التمرّد (١٩٦٥) يدعي روبرت بروستاين ان المعالجة النقدية المألوفة - تحت أسماءالواقعية والطبيعية والرمزية - تغشّي وحدة جوهرية لدى كتّاب امثال إبسن ، سترندبرگ ، بريخت ، جينيه ، جورج برناردشو . فجميعهم بطرقهم الخاصة يتمردون على عبثية الحالة البشرية . ومثل غالبية النقاد الاميركان ، ينظر بروستاين] الى الادب في أنماط ، فيجد ثلاثة اصناف من التمرد ويدعو النمط الثالث « وجودياً » يستعمل اسلوب المفارقة :

في أسلوب المفارقة ، فقدت كلمة « بطل » معناها تماماً فالشخص الرئيس « أدنى في القدرة والذكاء منا بحيث يراودنا شعور بالنظر من علٍ نحو مشهد أسرٍ أو إحباط أو عبث » . ذلك هو مشهد نقيض البطل - وهو عادة متسكّع ، أو كادح ، أو مجرم ، أو عجوز ، أو سجين حبيس الجسد والروح ، يتدنى في محبسه . . . ففي الدرامه الوجودية لا أثر للطبيعة او المجتمع أو الانسان . في هذا الوجه الاخير من الدرامه الحديثة - في هذه الكوابيس والاوهام المستحيلة والهذيان والخرافات

المحمومة ـ يجد التمرد شكلا بالغ التشاؤم والاقتضاب والارهاق .

(بروستاين ، ص ٣١ ـ ٢)

نحن في صدد هذا الوجه الاخير عندما يكون العبث هو الشكل . ويلاحظ أن إيسلن لا يستخدم مسرحيات سارتر و كامي عند الحديث عن مسرح اللامعقول وهو يجادل أن مثل هذا المسرح يجب أن يتقصّد محاولة الوصول الى تماسك بين الافتراضات الاساسية وبين الشكل الذي يعبرّ عنها ، فيغدو مسرح سارتر و كامي بالنسبة اليه « تعبيراً أقل كفاءة عن فلسفة العبث من مسرح اللامعقول » . (ايسلن ، ص ٢٤) . وهو يرى أن كامي « يستعمل أسلوباً أنيق العقلانية ، مستطرداً كأسلوب مسرحيات القرن الثامن عشر الاخلاقية ، وذلك في مسرحيات مصقولة حسنة البناء » بينما يعرض سارتر آراءه في مسرحيات « تقوم على شخصيات مرسومة ببراعة ، تبقى على تماسكها فتعكس العرف القديم الذي يقول ان لكل كائن بشري . . . روحاً خالدة » . ويقول الاثنان ضمناً ان المنطق قد يقدم حلولاً ، وان اللغة ، لدى التحليل ، تقود الى مفهومات أساسية . ومسرح اللامعقول لا يجادل ، بل يعرض (إيسلن ، ص ٢٤ ـ ٥) . ولكن قد يحق لنا القول إن الحديث عن العبثية يجعل الفن جميعاً تواطؤاً مع الصمت ، وأن مدى

ss

ذلك التواطؤ قد لا يكون بالغ الاهمية؛ أو أن سارتر و كامي قد وفّقا بين الشكل والمضمون في الغثيان وفي الغريب . والقول أنهما لم يفعلا ذلك في الدرامه يدعونا الى القاء نظرة على الدرامه الفرنسية الحديثة .

في كتاب المسرحي مفكِّراً ، يقسّم إريك بنتلي الدرامه الحديثة الى واقعية وضد الواقعية ، ويرى اننا قد نجعل الدرامه الحديثة تبتدىء في ١٧٣٠ أو ١٨٣٠ أو ١٨٨٠ مع بداية رابعة مهمة بين السنوات ١٩٠٠ ـ ١٩٢٥ ، عندما بدأ المسرح يعكس التغيرات المهمة التي ترتبت على اختراع السينما والضوء الكهربائي . وفي عام ١٨٨٧ أسس أنطوان المسرح الحر (الذي يناصر الواقعية والطبيعية) وفي عام ١٨٩١ بدأ پول فور و « مسرح الفن » بمناصرة ما يدعى بالمسرح « الشعري » ؛ ولكن التحدي الاكبر للواقعية في فرنسا لم يصدر عن هذا المسرح « الشعري » بل من اتباع ڤاگنر ، الذين يناصرون الرقص والموسيقى والتصاميم الفنية . ومنذ ١٨٩٠ أصبح المديرون والمنظّرون هم اصحاب الاثر الاكبر في المسرح ، [ضافة الى الفريد جاري .

لقد كتب گابرييل برونيه عن جاري بما يفيد أن حياته ربما كان يحكمها مفهوم فلسفي :

لقد قدّم نفسه ضحية لسخرية العالم وعبثه .

كانت حياته نوعاً من الملحمة المضحكة الساخرة التي تصل حد تدمير الذات بشكل طوعي هازل كامل . ويمكن تلخيص رأي جاري كالآتي : بامكان كل انسان ان يظهر احتقاره لما في العالم من قسوة وسخف بجعل حياته بالذات قصيدة من الابهاء والسخف .

(اقتباس في مقدمة أوبو ملكاً ،
في اتجاهات جديدة (١٩٦١))

مثلما بدأت المغنيّة الصلعاء (١٩٥٠) عهداً جديداً ندعوه درامه اللامعقول كذلك فان المسرح في كل مكان قد تغيّر عن سابق عهده منذ ان نطق [فيرمان جيمييه أول كلمة من أوبو ملكاً في المسرح الجديد يوم ١٠ كانون الاول ١٨٩٦ . ومسرحية أوبو ملكاً حكاية خرافية مألوفة زادت عن الحد . في بداية المسرحية نجد أوبو شخصاً قبيح السمنة ، قذراً ، قاسياً تحرضه زوجته على قتل ڤينسيسلاس ، ملك پولند ، واغتصاب العرش . كان أوبو ملك آراگون فيما مضى ، ولكنه الآن قائد سلاح فرسان الملك . وفي اليوم الثاني يذبح أوبو الملك وافراد الاسرة المالكة جميعاً (عدا ولي العهد بوگريلاس ووالدته إذ يلوذان بالفرار) . ثم يحكم عن طريق قتل كل من يملك مالا ليستولى هو عليه ؛ وهكذا نرى صفاً طويلاً من النبلاء

والقضاة والمتموّلين الذين يقعون في ماكنة « نزع المخ » التي صنعها أوبو . وبعد ان يجمع جميع المال في المملكة ، يتجرد لمحاربة قيصر روسيا الذي أقسم ان ينتقم لموت ابن عمه ڤينسيسلاس . وينكسر أوبو فيبحر مع زوجته الى فرنسا . ثم يقدم جاري مسرحية ثانية بعنوان **أوبو كوكو** (كتبها في حدود ١٨٩٧ أو ١٧٩٨) حيث نجد أوبو شخصاً عادياً لم تتغير شخصيته . فهو ما يزال الشر مجسّداً ، يسحق كل من يقف في طريقه ويفعل ما يروق له . وثمة مسرحية ثالثة ، **أوبو مغلولاً** ـ لا تختلف عما سبقها في الاعتباطية وانعدام الشكل ـ تقدم أوبو وقد صمم إن يصبح عبداً يقلب القيم المألوفة عن العبودية والحرية . واذا كانت **أوبو ملكاً** معارضة ساخرة لمسرحية **ماكبث** ، فان هذه الاخيرة ، كما يشير العنوان ، كانت معارضة ساخرة لمسرحية آيسخيلوس **بروميثيوس مغلولاً** .

من الواضح ان الحبكات لا تعبّر عن الهجوم الذي شنّته تلك المسرحيات ضد تقاليد الدرامه المألوفة والقيم التي يتمسّك بها المجتمع البرجوازي . لقد شطرت « **أوبو ملكاً** » مجتمع باريس الى أنصار أوبو ومعارضي أوبو ، وكانت الغلبة للمعارضين . أما الناقد الوحيد الذي كتب عن الرواية باستحسان فقد خسر وظيفته في اليوم التالي ! كانت ثورة جاري ضد كل شيء : ملموس ومحسوس ـ الى درجة

SS

اختراع « واقعية » جديدة وخلق علم دعاه « الپاتافيزيقا » ـ وهو علم الحلول الخيالية . ولحسن الحظ ، كما يقول ويلوارث ، لم يكن جاري شخصاً عملياً ولا نشطاً ، ولم تكن ثورته الا غريزية وضعت بذور التطور . فهي تبشّر باعمال حقبة الخمسينات ، ولكن پرونكو يعترض في إدراك قائلا ان الفوضى في **اوبو ملكاً** هي من صنع البشر وقد يمكن اصلاحها على يد البشر . **أوبو ملكاً** مسرحية « توحي بالقليل مما له طبيعة علم الوجود » وهي لا تكشف بان اللغة خلو من المعنى . (پرونكو ، الروّاد ، ص ٦ ـ ٧) .

أصبحت حركة المسرح غير المعقول اكثر انتظاماً على يد أبولّينير الذي كان تحت تأثير كبير من جاري ، والذي بدأ يكتب « مسرحية » بعنوان **ثديا تايريزياس** [1] ، عام ١٩٠٣ رغم انها لم تكتمل حتى ١٩١٧. في ذلك العام أخرج دياغيليف مسرحية استعراض (سيناريو كوكتو ، موسيقى ساتي ، ملابس وديكور پيكاسو ، تصميم الرقصات مارسين) التي تحدّت الجمهور الپاريسي (لاسباب ليست جميعها فنية) ؛ وفي حزيران ، في مسرح موبيل ، ارتفعت الستارة عن مسرحية (أوپرا أو باليه) بعنوان **ثديا تايريزياس** . في المقدمة يعترض أبولّينير على الايحاء في المسرح ، داعياً مسرحيته درامه فوق

SS

طبيعة (وبذلك نحت كلمة سريالية) وتقدم الافتتاحية نهجاً جديداً :

نحاول هنا أن نبعث روحاً جديدة في المسرح
فرحاً شهوةً فضيلة
لتعويض هذا التشاؤم العتيق الذي زاد على مئة عام
هذا الذي افرط في القدم وهو ذلك الشيء المزعج
فقد صيغت المسرحية لمسرح قديم
لانهم لن يسمحوا لنا بتشييد مسرح جديد
مسرح مستدير برصيفين
واحد في الوسط والآخر كحلقه
حول المشاهدين يتيح لنا
تقديماً كبيراً لما لدينا من فن حديث
مزاوجين غالباً دونما علاقة ظاهرة كما في الحياة
بين الاصوات والاشارات والالوان والصيحات والضجات
والموسيقى والرقص والاعيب الخفّة والشعر والرسوم
والجوقات والاعمال والمناظر المنوّعة . . .[٢] .

ما الذي قدمته « الروح الجديدة » لجمهورها في ذلك العرض الاوحد لعمل أبولّينير ؟ أرتفعت الستارة عن سوق في زنجبار ؛ في عمق المسرح ممثّل بملابس أهل زنجبار ، تحيطه آلات موسيقية لتصاحب فعالية الممثلين ؛ في مقدمة

SS

المسرح تيريزا ـ في ملابس ربة البيت (قدور ، مقالي ، مكانس) وهي في خصام شديد مع زوجها . لقد برمت تيريزا بحياة المرأة وما فيها من استكانة وطاعة وحمل وولادة . وهي تريد ان تكون جندياً او عضو مجلس نواب او وزيراً ، والاهم من ذلك كله الا تستمر في الولادة . في هذه اللحظة تنبت لحية على وجهها ، وينفتح صدرها الضخم كاشفا عن كيسين منفوخين تقذف بهما في وجه الجمهور قائلة انها الان رجل ، اسمه تايريزياس . وترغم زوجها ان يستبدل ملابسه بملابسها وترفض مناقشاته عن اهمية ولادة الاطفال . وينتهي الامر بالزوج ان يقوم هو بواجب الحمل والولادة ازاء رفض الزوجة . وهنا تدخل الجوقة بفاصل موسيقي يبدأ المشهد الثاني بالزوج وهو يجلس في باحة السوق يعنى باطفاله . ففي خلال ثمانية أيام أنجب الزوج ٤٠٠٥١ طفلاً مما جعل البلاد مهددة بالمجاعة . ويأتي شرطي عقيم ليلقي عليه القبض وينهي تلك الحالة الخطرة ، فيقاطع جدالهما وصول قارئة حظ . تطري خصوبة الانجاب ، فتثور مشادة وتنكشف حقيقة قارئة الحظ التي لم تكن سوى تيريزا وقد رجعت الى بيتها نادمة . وينقلب الشرطي في الحال ويقدم وعداً انه هو كذلك سينجب اطفالاً كثاراً ، وينسدل الستار .

لقد استمتع بعض النقاد بشكل واضح ، ولكن غيرهم دفعتهم

التجربة الى حنق بالغ ؛ وربما كان ذلك ما دفع أبولّينير الى كتابة مقدمة جادة يدعي فيها ان روايته كانت تدعو الى زيادة الولادات التي هي اساس ازدهار البلاد ! دعابة ، ربما . في شكلها السريالي ، قد تكون هذه التجربة الفذّة أصابت حرية وسط الفوضى (كما زعم كوكتو) ولكنها ساهمت كذلك في قصد خلقي ونبيل ـ هو تقديم غموض ممتع . لقد توفي أبولّينير في خريف ١٩١٨ وبقيت أعمال دادا والسريالية محدودة العدد يقدّرها بعض النقاد بثلاثة عشر ، اغلبها اعمال قصيرة (باقلام بعض المشتغلين بالشعر أو الرواية) ، وبعد الهزّة الاولى تضاءلت الحركة حتى عام ١٩٥٠ وكما فعل التعبيريون الالمان ، حاول هؤلاء الكتّاب معاركة المشكلات الصعبة ، ولكن ، كما يقول [إريك بنتلي] في براعة :« جاء المسرح التجريبي « ليوحي بما هو جذّاب وحسب ، البارع صنعةً ، المتنوّع دوماً ، غير المكتمل أبداً » (المسرحي مفكّراً ، ص ـ ٥) . في مقابلة مع البرنامج الثالث لهيئة الاذاعة البريطانية عام ١٩٦٠ ، ذكر إيونيسكو مسرحية ثديا تايريزياس كواحدة من الاعمال التي أثّرت فيه كثيرا ـ ولكن الاصرار على المناظر ، واستخدام المسرح بشكل مغاير هو الذي يوصلنا الى التأثير الاكثر اهمية : آرتو .

ليس آرتو أسطورة ، كما يقول ل .ر.چيمبرز ، رغم ان الدراسات المعاصرة تجعل منه ذلك . فقد ولد عام

١٨٩٦ وتوفي بالسرطان في باريس عام ١٩٤٨ (ينظر **أوجه الدرامة والمسرح** ، ص ١١٥ - ٤٢) . لقد كان نشيطا في عالم المسرح بين الحربين العالميتين ، وأعلن عن اصابته بالجنون عام ١٩٣٨ (في ظروف غامضة) وقضى سنوات الحرب في عدد من المستشفيات العقلية . كان اهم ما قدمه سلسلة من البيانات عن المسرح ، نشرتها دار گاليمار عام ١٩٣٨ بعنوان **المسرح وبديله** (الترجمة الانگليزية بقلم ماري سي . رچاردز ، نيويورك ، ١٩٥٨) . يقول چيمبرز ان مسرح آرتو يحملنا الى ما وراء قشرة التماس الرقيقة فنحس بالطمأنينة ، وان ثمة مقاطع توازي المقاطع الشهيرة في **غثيان** سارتر التي نشرت عام ١٩٣٨ كذلك .

يبدأ البيان بوصف آثار الطاعون في المجتمع ويقارن المسرح الحق وآثاره بالطاعون : الذي « يقلق راحة الحواس » ، ويحرر اللاوعي المكبوت ، ويثير نوعا من التمرد (الذي يمكن ان يبلغ مداه كاملا اذا كان فاضلا) ، ويضفي على التجمّع موقفا فيه صعوبة وبطولة (آرتو ، ص ٢٨) . والمسرح **الحق** الذي يفعل هذا ، عند آرتو ، هو المسرح الشرقي لا الغربي ، وهو انطباع تكوّن لديه من مشاهدة فرقة رقص جاويّة في (معرض المستعمرات) عام ١٩٣٢ . لذلك تغدو الكلمات غير مهمة لان المهم هو المحاكاة والاشارات والمناظر . فهو مسرح « يزيح المؤلف على حساب ما يدعى

في لغة المسرح الغربي بالمخـرج ، ولكنه مخـرج أشبه بساحر ، يدير طقوسا مقدسة » (ارتو ، ص ٦٠) . ويجب الا يكون ثمة أعمال شامخة ، لأن ما كان يصلح للماضي لا يصلح للحاضر الذي يتطلب مسرح قسوة :

> ازاء هذا الهوس الذي يسيطر علينا جميعا للحطّ من قيمة كل شيء فانني حالما أقول « قسوة » يتبادر الى ذهن الجميـع أنني أعني «دم» . ولكن مسـرح القسوة يعني مسرحا صعبا وقاسيا بالنسبة اليّ قبل كل شيء . وعلى مستوى التمثيـل فهي لا تعني القسوة التي نمارسها على بعضنا بالارتطام باجساد بعضنا وتهشيم أجسامنا . . . بل هي تعني القسوة الاشد ضراوة وضرورة ، مما تمارسه الاشياء ضدنا . فنحن لسنا أحرارا . وما زال بوسع السماء أن تطبق على رؤوسنا . وقد خلق المسرح ليعلّمنا ذلك قبل كل شيء .

(آرتو ، ص ٧٩)

عدد المرات التي يشعر فيها آرتو بضرورة رفض ايذاء الآخرين يشير الى احساسه بالصعوبة . وتبقى الفكرة الاساس في « القسوة » محيّرة ، ليس بسبب تحديد نوع المسرحية التي تخرجها قدر ما هي بسبب تحديد مضامين الكلمة ذاتها بشكل صحيح . يجب ارغام المشاهد على ادراك الكون

SS

القاسي (كما يراه آرتو) وعلى ادراك القسوة الكامنة في ذاته . لقد صيغت المناظر لكي تطهِّر المشاهد لا لتدفعه على المحاكاة ، ومع ذلك يجب أن يصدم في اتجاه ادراك ان الحقائق خداع . وهكذا ، كما في المأساة (رغم العوز الى سموّ النمط المأساوي) يكون العنف والدم والتعذيب والطاعون أمورا مفيدة ، ولكنها اكثر اهمية عندما تلحق بما دعاه چارلز ماروڤتز أقسى الممارسات جميعا : « تعريض الذهن والقلب وذؤابات الاعصاب للحقائق المرهقة خلف واقع اجتماعي يتعامل بأزمات نفسية عندما يريد أن يكون صادقا . وبشرور سياسية عندما يريد ان يكون مسؤولا ، ولكنه نادرا ما يواجه الرعب الوجودي الكامن وراء جميع الواجهات الاجتماعية والنفسية » (« المسرح البريطاني » ، مجلة تولين للدرامه ، ص ١٧٢)

حاول آرتو أن يخلق هذا التأثير باستعمال المناظر :

يجب ان يحتوي كل منظر على عنصر موضوعي ملموس يدركه الجميع . صرخات ، تأوهات ، أطياف ، مفاجآت ، افعال مسرحية من كل نوع ، جمال سحري في الملابس مستقى من نماذج طقوس بعينها ؛ جمال ترتيلي في الاصوات ، مفاتن التناغم ، الحان موسيقية نادرة ، الوان اشياء ، ايقاعات محسوسة في الحركات يتآلف تصاعدها

SS

وتنازلهـا تماما مع نبض الحركات المألـوفة لـدى الجميع ، ظهور محسوس لاشياء جديدة مدهشة ، أقنعة ، تماثيل شاهقة ، تغيرات مباغتة في الضوء ، حـركة محسـوسة في الضـوء تثير مشـاعـر الحـر والبرد . . .

(آرتو ، ص ۹۳)

هذا منهاج أپولّينير مـركّزاً ؛ وعنـد آرتو تحتـل الكلمات المكانة والاهمية التي تحتلها في الاحلام . واضافة الى ذلك يغدو التفريق بين المسرح والقاعة ملغيًا تماما .

بوسعنا الآن رؤية الكثير من أهداف آرتو تتحقق على المسرح المعاصر ، كما في إخراج مارا ـ ساد على مسرح أولدج ، او الاخراج الاخير لمسرحية سينيكا أوديپوس على المسرح الوطني . ولكن الفرصة الوحيدة التي ساعدت آرتو ليضع نظرياته موضع التنفيذ جاءت بين عامي ۱۹۲۷ ـ ۹ عندما كان يشارك روجيه ڤيتراك في ادارة مسرحهما المسمى بشكل مناسب : مسرح الفريد جاري . وكـان تأثيره ، وبخاصة إصراره على استخدام طرائق الحلم ، كبيرا في مسرح اللامعقول ، ولكن أصحاب درامه اللامعقول (وقد نستثني بيكيت في اعماله المتأخرة) قد تجاهلوا افكاره حول إزاحة المؤلف ونصّه . والواقع ان مسرح اللامعقول اصبح بالدرجة الاولى مسرحا لكتّاب المسرحية دون المخرجين .

SS

٧

مَدرسَة پاريس

يميز درامه اللامعقول عن درامه حقبة العشرينات غياب تلك الصدمة المذهلة والضجة التي أثارها الكتّاب الاوائل ، وحضور هدف اكثر جديّة مما صدر عن السرياليين ، اضافة الى جمهور أوسع . فهذا الهدف الاكثر جدية (والجمهور الاوسع) مما يصدر عن الاساس الوجودي الذي وضعه كامي و سارتر . لقد صار ينظر الى الانسان ، اذا كان صادقا ، انه لا يملك اي هدف . ورغم ان بوسعه الوقوع ، وهو يقع فعلا ، في فخاخ افكار محددة عن ذاته وعن العالم تحيله الى شيء لا الى كائن ، فهو يجد خضمّ الاشياء ، الذي يحدّد الحرية ، مثيرا للاشمئزاز ويدرك انه كما تخفي العادة مواقفه ، فقد اصبحت اللغة كذلك شيئا ميتا ، يحدّد التواصل ويؤكد عزلته . فهو لم يعد قادرا على التفكير ان له طبيعة تختص ذاته ؛ فهو جماع افعاله حسب ، وكل فعل اختيار عامد في وضع بعينه .

ss

مثل هؤلاء الكتّاب لا بدّ ان يكونوا جماعة غير متجانسة ، لا تشترك الا في رفضها الانصياع للتقنين ، الامر الذي يناسب جهد الامكان ما يعتقدون بشكل عام . لذلك يسع [إيونيسكو] أن يقول بحق أن ليس ثمة مسرح رائد ولذلك يغدو استعمال تسمية « مدرسة پاريس » أمرا مضللا ، لأنها توحي بوجود جماعة وتنظيم ، كما تغدو تسميتهم بجيل الخمسينات تسمية فضفاضة . ويفضل پرونكو صفة رائدة (كما يظهر من عنوان كتابه) دون هاتين التسميتين ، او لا معقول (وعندها نستثني كاتبا مثل شيهاديه) . ولكنني ارى صفة الريادة لا تخلو من مآخذ مثل ما سبقها من التسميات (ينظر پرونكو ، **الرواد** ، ص ١٩ ـ ٢٠) وتكون تسمية « مدرسة پاريس » لا بأس بها خصوصاً لانها تعيد الى الذهن جماعة التكعيبيين في حقبة العشرينات الذين كانوا مهاجرين كذلك مثل : پيكاسو ، گريس ، پيكابيا ، سيڤيريني ، مارينيتّي ، وبالطبع ، أپولّينير .

ايونيسكو

في عام ١٩٣٨ (تلك السنة المهمة) حصل يوجين إيونيسكو على منحة حكومية ليشتغل في پاريس على رسالة جامعية بعنوان « موضوعات الخطيئة والموت في الادب الفرنسي منذ بودلير » . وعندما انتهت الحرب كان في الثالثة

SS

والثلاثين ولم يكن يبدو عليه أنه سيصبح من الدراميين .
يروي إيسلن بالتفصيل كيف بدأ ايونيسكو في تعلّم اللغة الانكليزية بطريقة « آسيميل » فاكتشف من جديد حقائق لم يفكر بها من قبل (مثل كون السقف فوق والارضية تحت) ، وكيف انه مع تقدم الدروس ظهرت شخصيتان : السيد والسيدة سمث ، تشكل حديثهما في مسرحية . ويروي إيسلن كذلك ان زلّة لسان الممثل الذي كان يقوم بدور قائد فرقة الاطفاء اثناء التمرين اعطى المسرحية الاسم الذي تعرف به الآن : **المغنّية الصلعاء** ، التي اصبحت في الترجمة الانكليزية **المغنية الاولى الصلعاء** وفي الترجمة الاميركية **السوپرانو الصلعاء** (ايسلن ، ص ١٣٤ وما بعد) . ولكن إيونيسكو لم يكسب جمهورا واسعا الا بعد أربع سنوات عندما ظهرت مسرحية آميديه عام ١٩٥٤ .
لقد كتب إيونيسكو ملاحظات وتفسيرات اكثر من غيره من الدراميين في هذه الجماعة ، ولذلك يمكن ان يعدّ الناطق غير الرسمي باسم « الحركة » . في جدله المشهور مع كينيث تاينن عام ١٩٥٨ (وهو ما يعرضه ايسلن بالتفصيل في الفصل الثالث) تظهر جديّة التزام إيونيسكو بالدرامه . وقد وصفه ر.ن.كو بانه « اكبر المنافحين » عن اللامعقول (ر.ن . كو : « يوجين أيونيسكو : معنى اللامعنى » ، **أوجه الدرامه والمسرح**) ويشير انه بالرغم من انتاجه الضئيل غير

المتكافيء فانه قد أصاب شهرة ملحوظة . ومع تقدم كتاباته تؤكد الصفة الكابوسية بشدة موضوع الموت الاساس : (ليس لدي صور أخرى عن العالم ، سوى تلك التي تعبرّ عن التلاشي والصعوبة ، الخيلاء والغضب ، العدم والكره القبيح العقيم . كان الوجود يظهر لي بهذا الشكل باستمرار . وكل شيء قد أكد لي ما رأيت ، وما فهمت في طفولتي : هيجانات فارغة تافهة ، صرخات يخنقها الصمت فجأة ، ظلال يبتلعها الليل الى الابد (اقتباس پرونكو ، « **الروّاد**» ص ٦٢) . إيونيسكو إذن معنيّ بأمرين : الوضع البشري وكيفية تقديمه على المسرح .

وقد كان إيونيسكو عرضة لنقد كثير ، وبخاصة من تاينن ، لانه لا يحمل رسالة ؛ ومن مقتطفاته الاثيرة جواب نابوكوف على هذه التهمة : كلا ، فانا كاتب ، أنا لست بساعي بريد . إضافة الى غياب الوعظ الاجتماعي ، فان افكاره الاساسية تستعصي على التعبير المألوف في كلمات . وفي الواقع يصرّ ر.ن. كو ان افضل وسيلة لفهم تلك الافكار تكون بالمقارنة مع بوذية زن[1] ، حيث تعرّف « نرڤانا » بما هي ليست كذلك ، فيفهم ان الحياة ان كان لها معنى ، فان ذلك المعنى يجب ان يكون غير معقول ولا يمكن التعبير عنه . لا يمكن اثباته بصورة عقلانية ، ولكن كو يجادل في ان العقلانية قد وصلت في الوقت الحاضر الى ما

يشبه الطريق المسدود . وهي في استطاعتها ان تهدم (اي ان تظهر اللامعنى) ، ولكن ذلك لا يُبقي سوى اللاشيء ، ومع اللاشيء يوجد اللامعقول .

لقد حاول إيونيسكو نفسه أن يوحي بأن نقيض اللامعقول هو المفهوم ، وأن وجود العبثية هو ليسترعي الانتباه نحو عوز في المعنى ، ولكن الواقع ان الصفة السلبية في مسرحياته المبكرة لا تزيد على أن تعكس الاتجاه العام في الفكر الغربي خلال القرنين الماضيين ، وهو إنكار شرعية بعض الافكار الاساسية مثل قانون أرسطو في انعدام التناقض ، ومبدأ العَرَضية ، وعنصر الاستمرارية . لقد كان العلم لا المتصوّفة ، هو الذي وصف العالم كما يوجد . كان على أندريه جيد أن يبحث عن الفعل بالمجّان ، ولكن عند إيونيسكو ، في أيامنا هذه ، تكون جميع الافعال بالمجان (لذلك ما من شيء يدهش اكثر من اي شيء آخر) ، والانسان حرّ وعليه تحملّ المسؤولية . وهذا ما يحاول فعله بيرينجيه ، بطل إيونيسكو ، رغم ان إيونيسكو بوجه عام لا تشغله كثيرا فكرة « المسؤولية » - لمن ولماذا في كون عبث ؟ وهكذا يشير كو أنه إذ خلُص الوجوديون الى القول بان الذات لا شيء وانها لا يمكن ان « تصير » الا خلال الافعال والكلمات ، فان العلماء قد ذهبوا الى القول ان جميع الافعال خلو من المعنى ، كما بيّن

اللغويّون (ومعهم المناطقة الوضعيون) ان اللغة كذلك اعتباطية ولا معنى لها كوسيلة نحو معرفة الحقيقة (كو ، ص ٢٤) . ولكن هذه المكتشفات لم تورث اليأس ؛ بل انها جلبت نتائج ايجابية ونالت من المبدأ المريح : عن لا شيء لا شيء يصدر/باللاتينية/ .

ولكن يجب الا نثقل على إيونيسكو بالفلسفة الوجودية جميعا من كيركيگارد فصاعدا (ينظر بنتلي ، **الحياة في الدرامه**[٢] ، ص ٣٤١) . إيونيسكو درامي معنيّ بالحياة وبالوهم في المسرح . لقد كان الفساد في المسرح ، كما يراه هو الذي دفعه لولوجه لكي يحاول اصلاحه :

> دفع المسرح خلف تلك المنطقة الوسطى التي ليست بالمسرح ولا بالادب تعني اعادته الى اطاره الصحيح ، وحدوده الطبيعية . كان من الضروري عدم إخفاء الحبال ، بل جعلها اكثر ظهورا للعيان ، واضحة في تعمّد ، والسير الى آخر الشوط في فظاعات الخيال ، والتصوير الساخر ، الى ما وراء المفارقة الشاحبة في كوميديات المقاصير المستظرفة . لا كوميديات مقاصير ، بل مهزلة ، تطرّف مبالغة في المحاكاة الساخرة ، دعابة ، أجل لكن بطرائق المحاكاة الساخرة . كوميديا صلبة ، تخلو من نعومة مفرطة . ولا كوميديات درامية أيضا ،

SS

بل عودة الى مالا يحتمل . لندفع كل شيء الى حالة البرحاء ، هناك حيث أصول المأساة . لنخلق مسرح العنف ، كوميدياً في عنف ، دراميأ في عنف . لنتجنّب علم النفس ، أو لنعطه بعداً ماوراطبيعي . المسرح مبالغة متطرفة في المشاعر ، مبالغة تقطع أوصال الواقع . وهو كذلك خلع وتفكيك مفاصل اللغة .

(«اكتشاف المسرح») ،
المسرح في القرن العشرين
تحرير كوريگان ص ٧٧ ـ ٩٣ ، مقتطف من ص ٨٥)

في ضحايا الواجب يقدّم نيكولاس دو تحديداً للمسرح المثالي :

المسرح الذي احلم به يجب أن يكون غير عقلاني . . . فالمسرح المعاصر ، في الواقع ، ما يزال حبيس أنماط بالية ، وهو لم يبتعد قط عن الظروف النفسية التي وضعها أمثال پول بورجيه . . . والمسرح المعاصر لا يعكس النبرة الثقافية في عصرنا ، وهو لا يتساوق مع الاتجاه العام للظواهر الأخرى في الروح الحديثة . . . أريد أن أقدم تناقضات حيث لا يوجد تناقض ، ولا تناقض

SS

حيث يوجد ما يدعى باتفاق عام تناقضا . . . سوف نتخلص من مبدأ الهوية ووحدة الشخصية ونجعل الحركة والنفسية النشيطة تحلان محلهما . . . نحن لسنا ذواتنا . . . الشخصية لا وجود لها . في دواخلنا ثمة قوى قد تكون متناقضة أو غير متناقضة . . اما الحبكة والتحريك ، فمن الخير عدم ذكرهما . علينا ان نتجاهلها تماماً ، ولو في شكلهما القديم ، الذي كان في غاية السماجة والوضوح . . . والزيف ، شأن كل شيء في غاية الوضـوح . . . يكفي درامه ، يكفي مأساة : المأساة تنقلب مضحكة ، والمضحك ينقلب مأساة ، والحياة قد غدت اكثر بهجة . . . .

(المسرحيات ، الجزء الثاني ، الترجمة الانكليزية :
دونالد واتسن ، لندن ١٩٥٨ ، ص ٣٠٧ ـ ٩)

ولكن مثل هذا المسـرح ، الذي تصـوّره مسرحيـة **المغنية الصلعاء** ، ترفضه شخصية مثل المحبر الذي يصرّ على البقاء « أرسطي المنطق ، صادقاً مع ذاتي ، مخلصاً لواجبي ومفرط الاحترام لرؤسائي » :

أنا لا أؤمن باللامعقول ، فكل شيء يترابط مـع بعضه ، وكل شيء سيغدو مفهوما مع الزمن . . . والفصل لمنجزات الفكر البشري والعلم .

المسرحيات ، ج ٢ ، ص ٣٠٩)

SS

تحمـل المغنية الصلعـاء عنوانـاً فرعيـاً : « نقيض مسرحية » . تقول الاشادات المسرحية :

منظر داخلي إنگليزي نمطي من الطبقة الوسطى . أرائك مريحة . مساء انگليزي نمطي في الدار . مستر سمث انگليزي نمطي ، في أريكته الأثيرة ، ينتعل خُفّين انگليزيين ، يدخّن غليوناً انگليزياً ، يقرأ جريدة انگليزية ، الى جوار نار انگليزية . يضع على عينيه نظارة انگليزية ، وله شارب انگليزي أشيب صغير . الى جانبه ، في أريكتها الاثيرة تجلس مسز سمث إنگليزية نمطية ترفو جوارب إنگليزية . صمت انگليزي طويل . ساعة انگليزية تدق ثلاث دقات انگليزية .

إن المحادثـة الغريبة بين هـاتين الشخصيتين تجعل مستر سمث يقرر وجوب الذهاب للنوم عندما تدخل ماري، التي تدعي أنها الخادمة، وتقول إنها قد رجعت «لتوها من قضاء أمسية ممتعة في السينما» وتعلن أنها وجدت ضيفي العشاء مستر ومسز مارتن ينتظران عند الباب. كان مستر سمث وزوجته قد تناولا عشاءهما في الواقـع ، ولكنهما ينسحبان لارتداء ملابس العشاء . وتقوم ماري بادخال مستر ومسز مارتن فيتصرفـان تصرف غريبين ، التقيا مرة في عربة الدرجة الثالثة من القطار المسافر من مانچستر الى لندن . وبعد مجادلة منطقية طويلة يكتشف الاثنان انهما زوج وزوجة

ولكن ماري ، في خطبة لا يعوزها المنطق ، تبرهن انهما ليسا بزوجين ، وتغادر قائلة لنا ان اسمها شرلوك هومز ثم يعود مستر ومسز سمث فيحلّ صمت يبعث الارتباك ويؤدي الى محادثة غريبة اخرى حول رنّة على جرس الباب ، يتناقشان حولها حتى يفتح الباب اخيراً مستر سمث ، ليرى قائد فرقة الاطفاء ، الذي يساعد في انهاء الجدل ، ولكنه يعرب عن خيبة أمله اذا لا يجد أية حرائق (« حتى ولا نأمة ضئيلة من بداية حريق ») لكي يطفئها . فيقترح ان يروي لهم قصصاً عن خبراته ، فتبدأ سلسلة من « الخرافات » حتى تكتشف ماري أنها والقائد ليسا غريبين عن بعضهما . ثم تقوم ماري بتلاوة قصيدة فيدفع بها الى الخارج . ثم يغادر القائد ويبقى الازواج غارقين في أحاديث لا معنى لها ، حتى تنتهي المسرحية بالمحاورة التي ابتدأت بها بين مستر ومسز مارتن (ويمكن كذلك ان تكون محاورة مستر ومسز سمث تارة اخرى) . بعد أولى « خرافات » قائد فرقة الاطفاء ، تسأل مسز مارتن عن مغزأها فيجيب القائد : « من واجبك ان تكتشفيه » ويمكن ان يتخذ هذا بشكل خادع على انه موضوع المسرحية التي تؤسس خصائص انتاج إيونيسكو : حبكة بسيطة ، شخصيات تفتقر الى الصفة البشرية ، ولغة هزيلة (ولو منطقياً) . كانت المسرحية هجوماً على المبتذل في الحياة واللغة ، ولكن المأساة بعثت الضحك في المسرح ،

SS

وادرك ايونيسكو في أعماله اللاحقة الطبيعة الاعتباطية في التسميات المسرحية :

لقد دعوت أعمالي الكوميدية « نقائض مسرحيات » و«درامات كوميدية » كما دعوت أعمالي الدرامية « اشباه درامه » و« مهازل مأساوية » لانه يبدو لي ان الكوميدي مأساوي، وأن مأساة الانسان تبعث على السخرية . بالنسبة للروح النقدية الحديثة لا يمكن ان يحمل أي شيء على محمل الجد التام او الاستخفاف التام .

(« اكتشاف المسرح » ص ٨٦)

تعريف المأساة والكوميذيا لم يكن ميسوراً بحال ، وقد برز اتجاه حديث يمثله كتاب جورج ستاينر بعنوان موت المأساة (١٩٦١) ليلقي الشكوك حول ما اذا كانت المأساة ما تزال ممكنة . وما يدعى « الكوميديا السوداء » التي نقابلها بضحك متردد ، إن هي الا محاولة لسدّ الثغرة . اما العبارة البسيطة التي جاء بها رونالد پيكوك ان الدرامه يجب ان تكون واحدة من اثنتين : مضحكة او محركة بعمق (فن الدرامه ، لندن ، ١٩٥٧ ، ص ١٨٩) فهي عبارة لم تعد ذات قيمة ، ان كان لها من سابق قيمة . في دراسته عما يدعوه « الكوميديا المظلمة » يقدم جي.ل. ستايان قائمة طويلة بأمثلة بارزة سبقت هذا الحل « المعاصر » - بما في

ذلك يوريبيديس و مارلو و شكسبير و موليير - ويذكرنا بأن أحسن الكوميديات « تدغدغ وتثير » الجمهور ، ويمكن ان تكون مؤلمة . لدى كتّاب الدرامة في القرن العشرين عدد كبير من الأشكال،وأنواع من المسرح تعرض عليها،ولكن درامه اللامعقول ، مهما كان شكلها أو طريقة عرضها على المسرح تكون في العادة مضحكة ومرعبة جداً ، تدفع المشاهد الى أمام ، ثم تربكه ، وتنتظر تقويماً شخصياً لاستجابته ، وتقدم أضداداً تنتعش في ذهنه :

> إن الأمور في الكوميديا المظلمة نادراً ما تنتهي : فهي تبقى ، ويمكن لآثارها أن تكون غير محدودة . هذه الدرامه لا تصنع قرارات لنا ، ولكنها في احسن الأحوال تقترح الاحتمالات وتصف طبيعة الصدفة ثم تؤكد الجانبين . وهي تحرِّك بالمضامين ولا تصدر أحكاماً . . .

(ستايان ، ص ص ٢٥١ ، ٢٧٨)

كل ذلك يمكن ان ينطبق على بريخت قدر ما ينطبق على إيونيسكو ! وإذا شاء الناقد الاكاديمي ان يفرق بين الكوميديا والمأساة ، من اجل السهولة ، فان اللذة (والألم) بالنسبة لجمهور معاصر تأتي من مراقبة المسرحي وهو يحفظ توازنه على حبل مشدود .

إيونيسكو غير ملتزم بتعريفات فنية ، ولا بقوانين

موقف سياسيه او دينيه ، ومع ذلـك لا يمكن النظر الى مسرحياته على انها محض تسلية . في **ارتجال** (١٩٥٦) . يصور إيونيسكو هذه المعضلة بمعارضة كلا الموقفين بشكل ساخر : مـوقف الناقد المحافظ الذي يعتقد ان المسرح لا غاية له سوى تسلية الجمهور ، وموقف الناقد ذي التوجّه الاجتماعي الذي يعتقد ان على المسرح ان يكون وعظياً . وليس من صورة اكثر تعبيراً من صورة **المدينة المشعّة** في بداية مسرحية **القاتل** : عالم ازيلت منه جميع المشاكل الاجتماعية ، ولكن الموت ما زال يجعل الحياة تافهة غير معقولة ، ففي جماع حالة الوهم البشري تبرز حقيقتان : الموت والكرب (ينظر ريموند وليامز **المأساة الحديثة** ، ص ١٥٢ ـ ٣) . ويرى إيونيسكو أن المجتمع الاصيل الوحيد يجب ان يبنى على هذا الكربُ المشترك . وهذا ما يضفي عالمية على الهواجس الاساسية والخاصة عند إيونيسكو . وتكون النتيجة مرتبطة بالموضوع والطريقة :

> إن كـان عالمنـا عالمـاً يبدو النـاس فيه لنـا غير إنسانيين ، فلنضع على المسرح أناساً آليّين . وإن أحسسنا بأن مظاهر الحياة الملموسة تنكر علينا تطوير إمكاناتنا الروحية الى المدى ، اذن فلينعكس ذلك في مسرحية تسيطر فيها الزينة أو أدوات التمثيـل تـدريجـاً على الشخصيـات . وإن كـانت اللغـة

مستهلكة ، فلنظهر الاشكال المتصلبة من تلك اللغة في عباراتها الشائعة وشعاراتها ، أو في كلماتها التي تدنّت فأصبحت تراكمات صوتية حسب .

(پرونكو ، إيونيسكو ، ص ١٣)

يمكن التمثيل لذلك في مسرحية الكراسي (١٩٥٢) عجوز وزوجته قد عاشا حياة وسطى في جزيرة . يعتقد العجوز ان لديه شيئاً مهما يجب ان يقوله قبل ان يموت وتشجعه زوجته ، فيدعو من بقي من البشر جميعا ان يحضروا لسماع الرسالة . ويؤتى بكرسيّ لكل واحد من الضيوف (وهو غير مرئي) وبعد ان يجتمعوا معا يقفز العجوز وزوجته الى البحر ليموتا غرقاً ، ويبقى « الخطيب » (وهو الشخصية الوحيدة المرئية) ليبلغ الرسالة . ولكنه أبكم ، ولا يستطيع سوى الهمهمة (فأية رسالة مهمة يمكن تبليغها ، ومن يستطيع تلخيص الحياة في جملة ؟) يخرج الخطيب ، ونبقى لوقت طويل نراقب المسرح ، مليئاً بالكراسي ، نصغي إلى الامواج تصطفق على جدران الدار . ورغم ان النص يحتوي على حادثة فيها سبّورة ، لكن ذلك لم يستعمل في العرض الأول ؛ لأن إيونيسكو أراد استنتاجاً بصرياً وسمعياً صرفاً .

مثل هذه المسرحية تؤدي بنا الى الفترة الثانية في مسيرة إيونيسكو . فحتى ذلك الحين كان إيونيسكو معنيّاً باللغة بالدرجة الأولى ، وقد رفعها ، كما يقول كو ، الى

ss

مرتبة شيء ـ في ذاته ـ فقد كانت شخصياته وسيلة لذلك ، وكان بالامكان ، في بعض الاحيان ، التعويض عنها بجهاز تسجيل (كو ، إيونيسكو ، ص ٤٣ ـ ٤) . من هنا حتى مسرحية **القاتل** (١٩٥٧) يزداد اهتمام إيونيسكو بتكثير الأشياء . وفي هذا الصدد ينفّذ قول آرتو أن المسرح مكان يجب أن يملأ (باشياء ميتة هذه المرة ، وليس بمتحجّرات اللغة) ويعارض بشكل ساخر التقليد المسرحي عند زولا واتباعه (الذين ، في تشوّقهم للنزعة الطبيعية ، غمروا المسرح بأشياء في الحياة اليومية) ؛ ثم انه ، كما يقول گيشارنو ، يعوضى عن الصورة النوعية لغثيان سارتر بصورة كمية (**المسرح الفرنسي الحديث** ، ص ١٨٣) . وهكذا ، في **المستأجر الجديد** (١٩٥٣) ، نجد أحد ضحايا الواجب (موضوع المسرحية السابقة عام ١٩٥٢) ينغمر تدريجاً في ضجة ترتيب الاثاث ، الأمر الذي يذكرنا اننا ، كذلك ، غالباً ما نُدفن تحت ركام عادات مألوفة ، ومثل المستأجر الجديد قد نسأل ناقلي الاثاث ان يطفئوا النور ويتركونا نستريح في موتٍ حيّ .

وفي عام ١٩٥٧ ، مع مسرحية **القاتل** ، يبدو أن إيونيسكو بدا يسلك طريقاً جديداً . فبطله بيرينجيه يذكّرنا بالبطل العبثي عند كامي (وايونيسكو شديد الاعجاب باعمال كامي) . يرفض إيونيسكو الالتزام السياسي ، ولكنه ملتزم :

فالوجود أول الالتزامات جميعا ، وما عدا ذلك عرضي . فهو معني بحماس بحرية الانسان ، ! وفي الكركدن (١٩٥٩) يصوّر ذلك بوضع بيرينجيه قبالة جان ، الرجل المنظّم حول شعارات وافكار محددة . بيرينجيه ، وهو الشديد الوعي بانتفاء المعنى في الوجود اليومي ، يبحث عن نوع من النسيان في الخمر حتى يرغم في آخر المسرحية أن يبلغ (او يرغم على بلوغ) موقف اكثر بطولة . يمتلك جان قوة عمياء ، مثل الكركدن ، والنقاش معه مستحيل . في آخر المسرحية يبقى بيرينجيه وحيداً يحيطه قطيع من تلك الحيوانات غليظة الجلد . وتلك صورة موعبة ومسلية توحي بالقوة والعنف . وربما كانت اكثر من ذلك ، اذ يشير كو أن تجربة إيونيسكو كانت نازية بالأساس ، وأن تلك الحيوانات بالذات هي دحض للفكرة النازية ، عالم يقوم النظام الاجتماعي فيه على المنطق (ولذلك يكون من دون معنى) حيث تكون السلطات المدنية (وليست العسكرية قط) مصدر التهديد والشر . اما عن السياسات ، لأنها كذلك يفترض فيها ان تقوم على العقل ، فمن الواضح ، أنها تقصّر عن حلّ المشكلات في عالم غير معقول (ينظر كو ، إيونيسكو ، ص ٨٩ وما بعد) .

وربما يكون إيونيسكو قد دخل في طريق مسدود كذلك . فآخر مسرحية يظهر فيها بيرينجيه « يخرج الملك »

(١٩٦٢) ، بمحتواها الاسطوري ، لا يعقبها سوى الصمت .

إيونيسكو إذن معنيّ بالطبيعة القاتلة في الحياة البرجوازية ، في صفتها الآلية وفقدانها الحسّ بالغموض ، في وحدة الأفراد وصعوباتهم في التواصل بلغة افرغتها من حياتها العادة . خلافاً للمشردين والمبنوذين في اعمال بيكيت و أداموف ، تكون شخصيات ايونيسكو وحيدة في ما يجب ان يكون اطاراً اجتماعياً ، وعلى النقيض من بيكيت ، يبدو ان إيونيسكو قد تحوّل من المسرحية المفرطة في اللامعقول ، والفاقدة الصفة الانسانية ، الى نوع من المسرحية اكثر تعاطفاً وانسانية ، قد تستطيع مسز مارتن ان تجد فيها مغزى .

بيكيت

اذا كانت **المغنية الصلعاء** هي المسرحية الاسبق ، فان مسرحية بيكيت **في انتظار گودو** (١٩٥٣) هي التي جعلت الموضوعات والأسلوب في المتناول على المستوى العالمي . فكما أوضح أيسلن في فصله الممتاز عن بيكيت ، أحرزت المسرحية نجاحا باهراً في فرنسا ، وترجمت الى أكثر من عشرين لغة ، ومثّلت في ما لايقل عن اثنين وعشرين بلداً (بضمنها آيرلند) . فاذا اضفنا الى هذه

SS

الارقام تفصيلات مثل كون العرض الأول لمسرحية **نهاية اللعبة** (بالفرنسية) جرى على مسرح رويال كورت /في لندن/ عام ١٩٥٧ ، وان **الأيام السعيدة** بدأت العرض في مسـرح چيري لين نيـويـورك عـام ١٩٦١ ، وأن « **مسرحية** » مثلث أول مرة (بالالمانية) في مدينة « أولم » عام ١٩٦٣ ، لاتضح لنا حجم الجمهور الذي استطاع بيكيت الوصول اليه . وعند النـظر في صفة التشاؤم والغموض في مسرحياته ، تصبح شعبيته مسألة مدهشة .

من المعروف أن بيكيت كان على صلة مع جيمز جـويس ، وأنه اختـار العيش في فرنسـا والكتابـة باللغـة الفرنسية ، وانه يعرض في أدبه تشاؤما يبدو ان لا علاقة بينه وبين حياته في الواقع ، إذ أنه من اكثر الناس اتزانا وصفاء . يستغني بيكيت عن الحبكة أكثر من أي درامي سواه في هذه « المدرسة » . فحتى الاختلافات الظاهرة بين الفصلين الأول والثاني تفيد في توكيد الشبه الاساسي في الوضعية . تعتمد المحاورة على المألوف في دور الموسيقى والغناء ومن محاكاة واستعجال في الكلام والغناء ، ويقدم العنوان مضامين لا يمكن اهمالها على اساس انها عرضية . ولأن بيكيت اشتهر بعنايته باللغة ، يجب ان يكون قد تعمد وجود كلمة فرنسية لا معنى لها ، على ما فيها من ايحاءات ، في الترجمة الانگليزية . فالايحاء لذلك في كلمة « كود ـ وت » مقبول

/ المقطع الأول في الانكَليزية يفيد لفظ الجلالة ، والمقطع الثاني لا معنى له، والتاء في آخر الكلمة الفرنسية صامتة ، فاصبحت الكلمة بمقطعيها تلفظ « گودو »/ بقدر الايحاء بأن الكلمة تشير الى گودو بطل سباق الدراجات أو ، أنها تردّد أصداء من سيمون فايل **انتظار الاله** أو تحوي ، كما أورد إريك بنتلي ، إشارة الى كوميديا بلزاك **المحتال** ، التي تعرف عادة باسم **ميركاديه** على اسم المضارب الذي يفسر مصاعبه المالية بالقاء اللوم على شريكه السابق گودو ، الذي هرب ومعه رأس المال المشترك ولكنه يعود فعلا بنهاية المسرحية ومعه مال وفير ، ينقذ الموقف باعجوبة . وتأتي حكاية اللصّين في أول المسرحية ؛ ويتفق وجود هذين المسيئين في فرصة فريدة للخلاص ـ أحدهما تصادف أن تفوّه بعبارة معادية فحكم عليه ، والآخر تصادف أن وقف ضد الاول فنجا من العقاب . يمكن للعبارات العرضية أن تُدين او تنقذ ، ويقابل هذا عدم امكان معرفة ما سيصدر عن گودو ، كما يخبرنا الصبي (او الصبيان ؟) . الامل بالخلاص موضوع في المسرحية ، ولكن إيسلن يتساءل إن كانت هذه مسرحية مسيحية ؟ وهذا الامل بالخلاص الذي نجده في المسرحية ، الا يمكن أن يكون من أفعال اليقين الفاسد ، أو رفضا من جانبنا لمواجهة الحقيقة ، أن ليس ثمة من گودو ، وأننا إذ نعتقد بوجوده نتحاشى مسؤولياتنا بالانتظار (إيسلن ، ص ٢٥) ؟

في مسرحية **في انتظار كَودو** شخصيتان تمضيان الوقت باللعب على قارعة الطريق . وفي مسرحيته الثانية **نهاية اللعبة** شخصيتان تلعبان لعبة الختام داخل غرفة مقفلة . هنا نجد هام الاعمى مقعداً في كرسي بعجلات (وهو لا يستطيع الوقوف) يقـوم على خدمتـه كلوف (الذي لا يستطيع القعود) . وفي الغرفة كذلك ، في سلّتي مهملات ، نجد والدي هام ، ناكّ و نيل وهما من غيـر سيقان . والعالم خارج الغرفة موات ، او هكذا يخيل لهؤلاء الاربعة ، الذين يحسبون انفسهم آخر من بقي من بني جنسهم بعد حدوث فاجعة كبرى . ورغم ان كلوف يكره هام الا انه مضطر لطاعة أوامره ، والمسألة الاساس في المسرحية وقد نقول حبكتها هي إن كان بوسع كلوف أن يستجمع ما يكفي من قوة الارادة ليترك هام ، لكي يموت (ولكن كلوف سوف يموت كذلك ـ وبما ان المؤن قد نفدت فان المسألة لا تبقى واردة !) . كانت هذه المسرحية مثل **في انتظار كَودو** ، عرضة لتفسيرات شتى ، حتى على مستوى سيرة الحياة التي تتناول العلاقة بين جويس و بيـكيت . يستمر الاحساس بالموت بشكل ملحوظ ، لا يخفف منه سوى رؤ ية محتملة من صبيّ صغير ، لم يظهـر بشكل كافٍ في الترجمة الانكليزية لسبب مجهول . ولكن في الأصل الفرنسي نجد هذا الصبي « خالقاً محتملاً » يتأمل سرّته ، « اي انه قد ركّز اهتمامه على الفراغ العظيم في « نرڤانا » ،

اي اللاشيء ، الذي يقول عنه ديموكريتوس /ديموقريطس/ الابديري[٣] ، في واحدة من المقتطفات الاثيرة عند بيكيت ، « لا شيء اكثر حقيقة من اللاشيء » (إيسلن ، ص ٧٢) .

في كلتا المسرحيتين عوز للحبكة ، وكذلك للشخصية بالمعنى المألوف ، لان الشخصية تفترض أهمية في الشخص ، كما تفترض الحبكة ان الاحداث في الزمن لها مغزى- وتصبح كلتا الفرضيتين موضع تساؤل في المسرحيتين . في مسرحياته اللاحقة للمسرح والاذاعة ، لا نجد بيكيت يستغور الاعماق ، ولكن الموضوعات باقية : صعوبة إيجاد معنى في عالم عرضة لتغيّر مستمر ؛ وقصور اللغة كوساطة لبلوغ او توصيل حقائق ثابتة . لقد أوضح برونكو أن أسلوب الملاسنة[٤] ، ذلك الاسلوب الفعال في التخاطب عند كورنيّ ، يوحي هنا بقصور في التواصل- فكل واحد يتبع افكاره بالذات ، وتقوم فترات الصمت والتوقف بعزل الكلمات والجمل ، كما يذكّرنا التكرار ان الحياة ، رتيبة ، مكرورة ، ومتعبة) برونكو « الرواد » ، ص ٥٧) .

ومع ذلك ، إذ يقلل بيكيت من قيمة اللغة ، فانه يستعملها باستمرار ، ويستعمل لغتين ، ليظهر سيطرته عليها . وهو يفلح في ذلك الى درجة جعلت بامبر گاسكوين ، في حديثه عن الدرامه الشعرية في القرن

العشرين ، يخلص الى القول أن تلك الدرامه قد كتبت نثراً : **في انتظار كودو** (**درامه القرن العشرين** ، ص ٦٨) . ولعدم وجود أداة أفضل ، جُعلت اللغة وسيلة لتسمية مالا يسمّى ، ويخلص إيسلن الى القول إن إدراك العبثية هذا يغدو من جديد نقطة انطلاق الابتهاج والتحرر : « فان تعرف شيئا هو لا شيء ، والاّ تريد معرفة شيء هو كذلك ، ولكن أن تكون أبعد من معرفة أي شيء هـو حينً يدخـل فيه السلام ، الى روح الباحث العزوف » (إيسلن ، ص ٨٧) . وقد يكون ذلك بالنسبة للكثيرين منا السلام الذي يفوق الفهم جميعا ، لولا وجود النقيضة المركزية في أعمال بيكيت .

بالنسبة للكثيرين منا ، ليس بيكيت سوى مؤلف **في انتظار گودو** ويدهشنا ان نقاده يتناولون المسرحيات كما لو كانت هوامش على اعماله الكبـرى في الروايـة . نشرت **مرفي** عام ١٩٣٨ (مرة اخرى ، تلك السنة المهمة !) وعندما غادر [بيكيت إلى المنطقة غير المحتلة من فرنسا عام ١٩٤٢ بدأ في كتابة وات التي نشرت عام ١٩٥٣ . وبينما كان يكتب **في انتظار گودو** (١٩٤٧ ـ ٩) كان يشتغل كذلك على ثلاثية ، نشر منها عام ١٩٥١ **مولي** و **مالون يموت** ونشرت **اللامسمّى** عام ١٩٥٣ ، واعقبتها **كيف هي** عام ١٩٦١ . وعند النظر الى هذا الحشد من الكتابة يكون الانطباع الرئيس ان التلقائية والاغراق في الخيال الذي

ss

ألهم إيونيسكو يحل محلهما هنا ذهن يتعمّد الاستغناء عن هـاتين الصفتين . من أقـوال بيكيت النـادرة (وخـلاف إيونيسكو ، كان بيكيت يرفض باستمرار ان يفسّر أعماله أو يتحدث عنها) حديث يتكون من ثلاث محاورات تتناول الرسامين في العصر الحديث ، يصف في أولاها نمطاً جديداً من الفن يروق له :

التعبير أن ليس ثمّة ما يُعبَّر به ، ولا ما يعبرً منه ، ولا قدرة على التعبير ، ولا رغبة في التعبير الى جانب الاضطرار للتعبير .
(أعيـد طبع المحـاورات الثـلاث في كتـاب بيكيت ، سلسلة « آراء القـرن العشرين » ص ١٦ - ٢٢) .

إن الفن الذي يعترض عليه بيكيت يعكـس تلك القيم البرجوازية التي لم يعد يقوى على الاعتقاد بها . عند بيكيت ، كما عند إيونيسكو ، أحدث العلم والفلسفة فراغا ، ولم يعطيا شيئا يعدّ نهاية مطلقة ، فأي مغزى يمكن أن يكون للفن اذا لم نستطع ايجاد فن يقدر على التعبير عن لا شيء بشكل مقبول ؟

أول أبطال بيكيت (الذي يكرره الأبطال اللاحقون) يأخذ اسم بيلاكوا من صانع الأعواد الفلورنسي ، صديق

دانته ، الذي يوجد وسط سهل منعزل جيث تنتظر الارواح الضائعة في هذا العالم ، ولكن لم يحن بعد وقت دخولها الى الاعراف : مكان صفته الخواء والارتخاء والتردد .تتابع رفسات اكثر من وخزات (١٩٣٤) ، في عشر قصص قصيرة، مسلك بيلاكوا شواه ، هـذا خلال ثـلاث زيجات حتى موته بالصدفة ودفنه في وقار . هذا بطل عنده التبطّل تعبير إيجابي عن الوجود ، يتبعه في ذلك الابطال الـلاحقون ـ حسب ما علّم البلاغي الصقلي گورجياس لنتيني (٤٨٣ ـ ٣٧٥ ق.م.) ـ الذي يقول أن لا شيء له أي وجود حقيقي ، ولو وجد أي شيء حقيقي لما امكن معرفته ، ولو قدّر لاي شيء أن يوجد ويعرف لما امكن التعبير عنه في كلام . والنقاد أمثال ف. جي . هوفمان في صاموئيل بيكيت : لغة الذات (١٩٦٢) الذين تابعوا ما ورثه بيكيت عن الادب دون الفلسفة ورأوا بطله يتطور من دوستويڤسكي و كافكا ـ مثل گريگور سامسا ، في حكاية كافكا « التحوّل » ، الذي يتقلص فعلا الى حشرة فيصبح ما يخشى انه هو بالفعل ـ يصلون الى نفس النتيجة.و إنسان تحت لأرض الذي نجده عند دوستويڤسكي ، (بطل « ملاحظات من تحت الأرض ، ١٩٦٤) ، يصبح حشرة كافكا ، ويصبح ، أخيراً ، اللابطل عند بيكيت . ولكن أبطال بيكيت جميعاً ، وهنا النقيضة ، اذ يكتب عن تعريف الذات ،

« يستعملون لغة شاقة مستعصية ، وهم يبلغون في الدقة أبعد من حدود الدقة المعقولة » (ينظر هوفمان ، الفصل ١ ، ٢) . يكون هذا الذهن العقلاني سبباً في الغموض قدر انعدام المعنى في العالم لان الابطال يصرّون على التصرّف بوصفهم كائنات منطقية ، رغم ان المنطق يجب أن يُظهر لهم عبثية مثل هذا التصرف . وهنا يختلف بيكيت عن إيونيسكو ، الذي يستغل التفاهات السطحية ، وعن جويس الذي كان يزهو باللغة والتبّحر ، يرفض بيكيت المعرفة ويرى اللغة جزءا من الاخفاق في معرفة ما نحن واين نقف ، وحاجزاً لا يُخترق (ينظر كو ، « بيكيت » ، ص ١٠ ـ ١٢) . وهكذا ، لا ينكر أبطال بيكيت كونهم فلاسفة وحسب ، بل إنهم يتباهون فعلاً بجهل بالفلسفة ويبقون مع ذلك مشغولين أبداً بمسائل بقيت تشكل معضلات ، على الدوام منذ العصور التي سبقت سقراط : طبيعة الذات ، العالم ، الله ، ثم ، بفصل هؤلاء الأبطال عن المواقف الاجتماعية ، لا يقدر بيكيت على إرغامهم ، كما يُرغم أبطال كامي و سارتر ، نحو لحظة القرار بحيث يتكون لدينا انطباع ، بعبارة ر. ن كو ، أن اشخاص بيكيت قد تساقطوا تحت عبء الاختيار والمسؤولية والكرب ، التي يعرضهم لها عالم وجودي يحسبونه من المسلّمات (كو ، ص ٧٣ وما بعدها) . فشخصيات مولي و موردان و مالون الى جانب اللامسمّى جميعها أحاديث فردية [مونولوگات]

تقود في النهاية الى كيف هي ، حيث نجد الممعر مختنقا في الوحل ، يتحرك بطيئا على مراحل ، ـ بجرجر كيساً مليئاً بعلب السردين ، يرتطم أحياناً بهذا او بذاك ، ويرغم ذكريات قديمة ان تخرج الى النور .

إن التأثير الوحيد الذي لا ينكر على بيكيت ـ اعتبارا من نشر مقال عام ١٩٣١ ـ هو پروست ، الذي تُظهر مؤلفاته تلك الموضوعات التي تشغل بيكيت : تسلّطات الزمن واللغة التي تعيق الوعي بالذات : « كيف لي أنا ، الكائن اللازمني المحبوس في الزمان والمكان ، ان اهرب من محبسي ، عندما أعرف ان لا شيء يقبع خارج الزمان والمكان وأنني أنا لست بشيء في الأعماق القصوى من حقيقتي ؟» (كو ، ص ١٨) ، هذه المسألة تقود الى غيرها مما يوجد لدى پروست ـ انفصام الشخصية ، عزلة الفنان الضرورية والاعتقاد بان المعاناة هي القوة الوحيدة القادرة على ترسيخ الذات ، ولكن ثمة أسئلة لا يمكن حتى صياغتها وهذه هي الاسئلة التي يبدأ بيكيت بمحاولة طرحها في مرفي ، مما يمكن أنتلّمس التعبير عنه في القول : ما أنا ، ما الزمان والمكان ، ما الذهن والمادة ؟ أبطال بيكيت عازمون على الاجابة ، ليس عن طريق الالتجاء الى التأمل المبهم . وهذا الاصرار على العقلانية يضع بيكيت بمعزل عن العبثيين ، يقول كو : « إن العبث ـ وسيلة تسير عن طريق

إزالة المفهومات العقلانية ، الى درجة أن الحقيقة النهائية ، وهي غير عقلانية بالتعريف ، قد تُلمح لمحاً من خلال الحطام ، ولكن بيكيت ، على النقيض من ذلك ، يؤثر العقلانية فوق كل شيء ، فيدفع بها الى الحد الذي . . . ينقلب العقل فيه الى واقع غير المعقول الأكثر اتساعاً » (كو، ص ٢٠) .

وهكذا عندما يقوم آرسين ، في وات بتسليم مهمة العناية بالسيد نوت فانه يقدم للبطل خلاصة خبرته (في فقرة تمتد ثماني وعشرين صفحة !) والنقطة المهمة في تلك الخبرة هي مسألة التغيّر . هذا التغيّر هو وعي بشيء يختلف عن غثيان روكانتان ، لان ذلك الوعي بالعبث يُظهر بطلان العقلانية ، هذا التغيّر هو وعي بان الانسان لا يمكنه أبداً تحاشي العقلانية ، وهو يدخل الانسان في تناقض منطقي هو مستحيل حتى في حالة وجوده ، وهو ما يلخصه بيكيت في دعابة يدفعه شعوره الوطني الى تحويلها من آيرلند الى ويلز : [لا ينزل على السلّم ، إيفور ، لقت سحبتها [٥]، والسلّم يعود في الواقع الى الفيلسوف ڤتكشتاين ، والذي يقصده بيكيت هنا أن بوسع المرء أن يؤكد بأن المعنى لا يوجد في الحدود التي توحي بانه يوجد فيها . اللاشيء ، اذن ، يتضمن شيئاً ، ولكننا نعلم ان ذلك مستحيل : عن لا شيء لا شيء يصدر فمفهوم اللاشيء ، اذن ، سواء كنا نفكر

فيه ، او نتحدث به ، او نكتب عنه ، يحطم ذاته لانه ينتج شيئاً : سلّم التوكيدات لا يمكن ان يوجد ومع ذلك على المرء ان ينزل عليه . كيف ؟ يمكن ان يكون العلم حلا عند بيكيت ، ولكنها في الواقع الرياضيات . فحتى عندما لا يقوى ابطاله على النظر او الكلام فهم عادة يستطيعون الحساب ، في الرياضيات «توجد» الارقام لانها تعمل بالعلاقة مع غيرها ، ولكن لا سبيل لدينا لاثبات وجودها ، او تحديدها بدقة . يقول هيوكينر : « ثمة بين $1\frac{169}{408}$ و $1\frac{70}{169}$ قد نتوقع وجود $\sqrt{2}$ ، رغم اننا يجب الا نتوقع العثور عليه . ولكننا نستطيع تسميته ، ونعلم انه هناك ، رغم انه مستحيل » (هيو كينر ، **صاموئيل بيكيت : دراسة نقدية** ، نيويورك ، ١٩٦١ ، ص ١٠٧) .

بالنظر الى هذه المشاغل عند بيكيت ، كانت النقلة الى المسرح حتمية لأن الكلمة المحكية تقترب من اللحظة الآنية اكثر من الكلمة المكتوبة ، واذا كانت الروايات من بعض وجهات النظر بحثا عن صيغة زمنية يذوب فيها الماضي والمستقبل في «الآن» فان شكل المسرحية يحل هذه المشكلة (كو ، ص ٨٨) . والفرق الأساسي في المسرحية ان الشخصية يجب ان تكون حاضرة جسدياً ، حتى لو كانت في غاية السلبية (وبخاصة بالنسبة للبطل الوجودي) . يسجل

SS

الان روب ـ كْريليه دهشته لدى رؤ ية بطل عند بيكيت ، مدركاً ما يعنيه هذا الحضور الجسدي بالفعل . فهو يرى المتسكِّعين وجوداً على المسرح ، لكن مع فارق :

إن الشخصية في المسرحية لا تفعل في العادة اكثر من لعب دور ، كما يفعل أغلب الذين حولنا ممن يحاولون تجنّب وجودهم ، ولكن في مسرحية بيكيت يبدو أن المتسكِّعَين كانا على المسرح من دون دور يلعبانه .

هما هناك ؛ لذا يجب ان يفسِّرا وجودهما ، ولكن يبدو أنهما لا يستندان الى نص مهيّأ مدروس بعناية ، فلا بد من الاختراع . ولديهما حرية .

طبيعي انهما لا يفيدان من الحرية ، فكما ان ليس ثمة من شيء يتلوانه ، ليس ثمة من شيء يخترعانه ، وتغدو محادثتهما ، التي لا يربطها خيط متواصل ، مِزَقاً تافهة : مبادلات تلقائية ، يحاولان كل شيء ، كيفما اتفق . الشيء الوحيد الذي لا يملكان فعله هو مغادرة المكان وانتهاء وجودهما هناك : عليهما البقاء لانهما في انتظار گودو . (« صاموئيل بيكيت ، أو «الحضور» في المسرح » ، **بيكيت** ، سلسلة « آراء القرن العشرين » ، ص ١١٣) .

فعل (؟) الانتظار هذا ينعكس في محاورة تتميز فيها محاولات عبثية من سزيفوس الذي يبقى سجين ما يقدم من حكايات لا تنتهي . وهو فعل غامض ، قد يكون الانتظار بطولياً (بمعنى ان الانتظار يتضمن وجود شخصية تماسكت لوقت طويل بحيث غدا الانتظارممكناً ، وهو امر بطولي في حالتنا الراهنة) أو قد يكون شيئاً أسوأ من حماقة ، وهماً لغوياً ، مثل المسرحيات ، يكون الجدل حول الانتظار دائرياً : نحن موجودون ، لذلك ننتظر ، لذلك نحن في انتظار شيءلذلك نحن موجودون ، لذلك قد لا يكون گودو سوى اسم لحياة تسيء تفسير ذاتها من دون هدف ولغة للتعبير عن ذلك التزييف (ينظر گونثر آندرز ، وجود من من دون زمن : حول مسرحية بيكيت « في انتظار گودو » بيكيت ، سلسلة « آراء القرن العشرين » ص ١٤٣) . لمحض وجود ، شخصيات بيكيت . فهي تنتظر ، وغالباً ما يستعير الباحثون عبارة هايديگر « النبذ » لوصف ذلك . ولكن أبطال هايديگر ليسوا على هذه الدرجة من البطولة ، وكونهم قد «ألقي بهم» في العالم ليس ، بالنسبة اليهم ، بداية الفعل او العزم ، فهم يتبعون النظرية القائلة بانه حتى في موقف لا معنى له يجب أن يكون للحياة معنى . و بيكيث لا يعرض العدمية ، بل عدم القدرة لدى الانسان ان يكون عدمياً .

ss

ولكن هذين الاحمقين اللذين ينظران ، بقـدرة غير كـافية ، على طـريق خطأ ، نحـو هدف قـد لا يـوجـد (ويلرزهوف ، فشل محاولة لنزع الصفة الأسـطورية ، بيكيت سلسلة آراء القـرن العشرين ، ص ١٠٧) ، يستدرّان الرحمة ، والنبرة ، في الأقل في كتاباته المبكرة ، هي نبرة هازلة ، ولا نقصد بذلك الكـوميديـا المبتذلـة . فالمهزلة كوسيلة تحتوي الحزن البشـري جميعاً تتيـح لنا التعاطف مع مهرّجي بيكيت حتى عندما يكونون منفصلين عنا . في كثير من أعمـال بيكيت تفيد النبـرة اكثر من المعنى ، وهذا الدفء هو الذي ينكر على الفيلسوف الما ورا طبيعي الكلمة الأخيرة ويلطف العبثية .

جينيه

لا شيء يصوّر فرنسيّة الموقف أكثـر من حقيقة ان الرئيس الفرنسي أوريول ، بناء على توسّط من جان كوكتو و جان ـ پول سارتر .قام في سنة ١٩٤٨ ، بمنح عفو عام عن جميع جرائم جينيه ، لأن الجرم الذي قد حكم به في ذلك الحين كان قد صدر عن شخص آخر ولأن انتاجه الادبي ـ « انتاج شاعر عظيم جداً » ـ قد حرّره من الشرّ والاجرام الذي كان يسم حياته الأولى ، هذا اللص الغلماني النغل بدأ ، في السجن ، كتابة سلسلة من قصائد النثر أو الروايات : سيّدة الـزهور (١٩٤٤ ، ولكن تـاريخهـا يـرجـع الى سجن

فريزن ، ١٩٤٢) ، **معجزة الوردة** (١٩٤٥) ، **مواكب جنائزية** (١٩٤٧) ، **خصومة في مدينة بريست** (١٩٤٧) ، **مذكرات اللص** (١٩٤٨ ؟) - وجميعها توجد في ترجمة انگليزية بقلم برنارد فريچتمان باستثناء **خصومة في مدينة بريست** التي ترجمها گريگوري ستريتم ، إن هذه التواريخ لا يوثق بها تماماً ، لأن جينيه كان يعاني صعوبات في النشر ، ليس لأنه كان في السجن ، بل كذلك لأنه كان يميل الى ما يدعوه المجتمع غالباً بالاسلوب البذيء . في عام ١٩٤٧ كتب جينيه أولى مسرحياته بعنوان **ترقُّب الموت** ، وهي تصور التوتّرات التي يحس بها ثلاثة رجال في زنزانة يسيطر عليهم من بعيد حضور زنجي قاتل يُدعى سنوبول / كرة الثلج/ ، وقد الحق هذهبمسرحية **الوصيفتان** (مثلت في الاصل عام ١٩٤٦) ، ثم **الشرفة** (١٩٥٧) ، و **السود** (١٩٥٩) ، و **الاستار** (١٩٦١ . يختتم جون رسل تيلر معلوماته عن جينيه في قاموس بنگوين المسرحي بقوله : بالرغم من أن جينيه يدّعيه مسرح اللامعقول الى جانب مسرح القسوة لكن جينيه أساسا «أصيل يختلط طريقه الوحيد غير المتوقع خلال الدرامه الفرنسية الحديثة » .

من المؤكد أن حكم إيسلن ، في الفصل الرابع ، هو حكم مؤقت أكثر من المألوف حول هذا الاخير في سلسلة

ss

طويله من الشعراء الملاعين وهي سلسلة تبدأ من ڤيون وتستمر خلال ده ساد و ڤيرلين و رامبو ، يتناول إيسلن صورة من مذكرات اللص عن رجل عالق في قاعة مرايا ، (عالق وسط انعكاسات صُورِه المتفرقة ، يحاول ان يجد طريقة للاتصال مع الآخرين الذين يجدهم حوله ولكن تحول دونه بشدة حواجز الزجاج ((إيسلن ، ص ١٩٥) . مثل هذه الصورة تشمل وتجمع العزلة ، والاخفاق في التوصل ، وتشتيت الخبرة ، والموقف الوجودي ، في تأثير المرايا . ويمكن رؤ ية هذه الطريقة في الوصيفتان المشهد غرفة نوم أنيقة حيث نجد سيدة ترتدي ملابسها وتقوم على خدمتها وصيفة تدعى باسم كلير ، السيدة متعالية جداً والوصيفة ذليلة جداً ـ ولكن رنّة ساعة المنبّه تفكك المشهد فنعلم ان كلتا المرأتين وصيفة ، وان التي تدعي كلير هي في الواقع سولانج بينما يكون كلير اسم السيدة ، لقد تسببت الوصيفتان لتوّهما في القاء القبض على عشيق سيدتهما بارسال رسالة من دون توقيع الى الشرطة ، وعندما يدق جرس الهاتف معلناً إطلاق سراح العشيق تدرك الوصيفتان ان كيدهما سينكشف فتقرران تسميم السيدة . وعندما تصل هذه تقدمان لها شايا مسموما ، ولكنها اذ تكون على وشك تناوله تلاحظ أن سمّاعة الهاتف منزوعة من مكانها ، وفي وسط الاضطراب تتسرب اخبار اطلاق سراح عشيقتها فتغادر المكان . ثم تبقى الوصيفتان وحدهما لاستئناف لعبة

التخفي ، وتصر كلير ان يقدم لها الشاي (لانها تلعب دور السيدة) ، فتشربه لتثبت شجاعتها ـ لقد أخفقت سولانج في مناسبة سابقة في تسميم سيدتها .

ترتبط هاتان الفتاتان برباط الحب ـ الكره الكائن في كونهما صورة مرآة لبعضهما ، ولكن مرايا جينيه اكثر تعقيداً من ذلك ، لأنه يريد ان يقوم بدور المرأتين رجلان .

تمرّد جينيه ، اذن مسألة طقسية ـ هي مسألة تحقيق الرغبة ، وهو فعل في غاية العبثية ، لانه يعكس لا جدواه بالذات . ولكن جينيه بتحوله نحو المسرح افلت من حلم اليقظة الذي كان ياخذ بتلابيب رواياته . تقوم مسرحياته على الخيال المغرق والاحلام ، وتعالج عقم الافراد في فخاخ المجتمع ، وهم يحاولون ايجاد معنى عن طرائق الاسطورة والطقوس ، ولكنهم محكومون بالفشل ، لان الناس ، كما يشير الثائرون في الشرفة ، عندما يحطمون أسطورة ، يتوجّب خلق واحدة غيرها تضارعها في الزيف ، ولكن الخيال المغرق على المسرح قاسٍ ومقلق ، لان الجمهور يوجد بشكل جماعي وليس كافراد منعزلين . يجد إيسلن في مسرحيات جينيه حقيقة نفسية ، واحتجاجا اجتماعياً ، وسمات درامه العبث ـ كالتخلي عن الشخصية والاثارة في سبيل حالات ذهنية ، والتقليل في قيمة اللغة كوسيلة في التواصل ، ورفض الهدف الوعظي وموضوع التغريب ،

والعزلة والبحث عن معنى (إيسلن ، ص ٢٢٨) ،. ولكن جينيه ليس من السهل تحديده ، حتى عندما يحاول هذا التحديد جان ـ بول سارتر في دراسته الفذّة القديس جينيه : ممثلا وشهيداً (١٩٥٢) ، يُعنى سارتر بـأن يجد في جينيه مثال الانسان الوجودي الذي ، في موقف بعينه ، يختار عن وعيٍ ذاته ويسوق النتائج . ومع ذلك نرى سارتر لا يجد جينيه عبثياً ، واذ لا يعود بوسع الاذهان الصادقة ان تكون حساسة تجاه اي شيء سوى العبثية ، يؤثر غيرها يقينا عميقاً بان الحياة يجب ان تكون ذات معنى : « فكلما زادت فظاعة مواقفهمشدّدوا من قبضاتهم . وكلما غدا العالم عبثياً هذا اليوم اشتدت الحاجة للصمود حتى الغـد . غدا ينبثق الفجـر ، الظلمـة الحاليـة ضمان تلك الحقيقة . جينيه واحد من اولئك » (القديس جينيه ، ص ٤٩) ، وفي موضع آخر من دراسته ، يعود سارتر الى هذا الفرق ، فيضيف اكتشاف العبثية عند كامي ولكنّه يشير الى وقوف جينيه على القطب المعاكس .

« ان كان جينيه مشدوها بمسيرة العالم ، فما ذلك الا لأن الاحداث تبدو له ذات معنى » (القديس جينيه ، ص ٢٥٥) .

وعلى فرض أن [جينيه يكشف عن طرائق وموضوعات تستدعي هذه التسمية ، فمن الصحيح كذلك ان الواقع لديه

يطل بين فترة واخرى ليقدم « نمطا من التجربه المسرحيه اكثر تقليدية بالاضافة الى التحدّي الرائد » (ثودي ، جان جينيه ، ص ٤٩) .

ثم إن مثل هذه التسمية تعتّم على المغزى السياسي عند جينيه (تُعنى آخر مسرحيتين بالمشاكل العنصرية والمظالم الفرنسية في الجزائر)، وهو ما قصّر المخرجون في توكيده بتشجيع من مواقف جينيه ذاته . يقول فيليب ثودي بحق ان كون جينيه عنيد التشاؤم في المسائل السياسية يجب الا يمنعنا ان نرى في مسرحياته كيف يتحرك المجتمع (ص، ١٩٥) ، هذا النوع من الوصف يتوسع فيه ر. ن. كو في دراسته رؤية جان جينيه (١٩٦٨) ، دراسة كو معقدة ، فلسفية ، وبالنسبة اليّ أقل اقناعا في هذه المرة من كتاباته عن إيونيسكو و بيكيت ، فهو يرى ان مفهوم جينيه عن الاصوات المستقلة في الاشياء يضعه في مصاف كامي و إيونيسكو وأصحاب « الپاتافيزيقا » ، ويُلقي به في نقيضات الموقف العبثي ، ولكن جينيه يصل تلك المنزلة بتطوير مبادئه الاولى بالذات . فلا يكاد يوجد ما يدل على مؤثرات عبثية في الروايات او حتى في الأعمال الدرامية حتى نصل الأستار ، ولكن بعض الصفحات في مذكرات اللص التي تطوّر هذه الرؤية « تعد من الوثائق المهمة في أي تاريخ للّامعقول »(كو ص ١١٤) . بقدر ما يوجد في

ss

الوصيفتان و **السود** من أساليب حلبة اللهو ودور الموسيقى والغناء مما نرى عند إيونيسكو وغيره من الدراميين الروّاد ، يجوز عدّ المسرحيتين من أدب اللامعقول، ولكن مثل هذا الرأي ينطوي على تناقض ، لأن جينيه غير معنيّ بانكار مغزى التجربة البشرية ، بل بمحاولة اكتشاف أبعاد جديدة من المعنى فيها (كو ، ص ٢١٣) . قد يُظهر العالم الدنس ذاته مجانيّاً وعالم التأمل لا يسبر غوره ، ولكن حيث يلتقي العالمان يخلق الشعر ، وفي درامه جينيه نجد تصادما بين درامه تنظر الى الاشياء اليومية من الخارج ودرامه تجتهد ان تخلق وهما كاملا (وهكذا تفقد الاتصال بالعالم الدنس الذي تقوم عليه) :

الاول عالم العبث ، المجاني ، حيث المعجزات غير ممكنة ، والثاني عالم المعجزة **الحق** ، مجال الملائكة ، ربما ، ولكن ليس مجال الشعراء ، وبين الاثنين . . . تقع مملكة المعجزة الزائفة . . (كو ص ١٢٤) .

وعند استغوار هذه الثنائية يخلص كو الى القول إن رؤ ية الحياة « مأساة طقسية تخلق رمزيتها معنى أسمى للموت ، فتنقذ الوجود من العبثية ، هو ما يسري في كل صفحة كتبها جينيه » (كو، ص ٢١٨) .

من حيث التركيز ، يبدو انالمسرحيتين المبكرّتين قد

استلهمتا مثال سارتر في جلسة مغلقة ، ولكنْ المسرحيات المتأخرة تقترب من أسلوب الملحمة عند بريخت ، وهي مسرحيات ملتزمة ، ويبدو في الواقع ان جينيه قد اصبح ملتزماً بالرغم منه ، لان ما يفعله يتعارض مع ما يفعله الجمهور. يجرّد جينيه أبطاله من سياق اجتماعي ليظهرهم شخصيات سلبية ، لا تعنى الا بنوع من المطلق الفائق ، ولكن الجمهور يعيدهم الى حيث أتوا ويفسرهم شخصيات إيجابية او ضحايا في اطار اجتماعي او سياسي ، لان البطل السلبي قد يصبح ايجابياً في سياق اجتماعي وهذا ما يكاد المسرح يقدمه حتماً . وهكذا تتكون المعضلة عند جينيه انه اذ يرفض خلق مسرح اجتماعي ، فهو يولد تمرُّداً سلبيا يجب ان يفسّر على انه اجتماعي (كو، ص ٢٥٦) . ويرى كو لذلك ، ان المسرحيات الثلاث الأخيرة تحيل « مسرح القسوة » عند آرتو (الذي جاءه جينيه متأخراً ولكنه ، إذ آنس تطابقاً ، تبنّى مبادىء ، آرتو بشكل رجوعي) و « مسرح الاثارة » عند بريخت الى « مسرح كراهية » بالغ الاقلاق .

مهما تكن الطريقة التي فعل فيها تأثير آرتو ، فان اثرها ملموس بشدة ،الى درجة أن بروستاين يرى في درامه جينيه التطبيق الوحيد لافكار آرتو ،وهو يعتقد أن آرتو كان سيجد إيونيسكو مفرطاً في الطيش و بيكيت مفرطاً في

العدمية ، في عوز للصفة المدوِّخة التي كان آرتو يتطلبها في المسرح (**مسرح التمرّد** ص ٢٧٧) ، وكذلـك چارلـز ماروفتز ، « انتقام جان جينيـه » **مختارات أونكـور** ص ١٧٧ ـ٨) ، عنـد جينيه يجـد بورستـاين هذه الصفـة المدِّوخة ، وربما كان ذلك ما يعنيه جوزف ماكماهون عندما يصف جمهور مسرح يجد أنه قد دعي لحضور «قداس أسود » بدل المعروف من شعائر البراءة التي تعرضها ايحاءات المسرح عادة، فيشعرون بشيء من الاضطراب اذ يدركون بان ذلك التجذيف قد نُظِّم لانهم ارادوا ان يساهموا فيه على أية حال (جي . هـ ماكماهون . **خيال جان جينيه** ، ييل، ١٩٦٣، ص ١٣٣) .

SS

٨

حدود

قد يكون أول الحدود ، وأقلّها أهمية ، الصفة المحدّدة لاصطلاح «اللامعقول» ، الذي سبقت الاشـارة اليه في اعتراض يرونكو على الاصطلاح إزاء تسمية مثل « مدرسة باريس » . وإصراره على تسمية الرواد يأتي من تعذّر شمول بعض الدراميين الملحوظين تحت مظلة في سعة « اللامعقول » : فانتاج گيلديرود (١٩١٨ ـ ٣٧ ،) ، اذ يمكن القول انه بعد ذلك التاريخ لم ينتج شيئاً ملحوظاً أو بيچيت (الذي تغرق أعماله في السريالية الى درجة لا تسمح بأخراجها بل بطبعها حسب) أقل أهمية من انتاج شيهاديه الذي جاء بعدهما ، ويتميز عالمه الدرامي بعجب وبراءة تناقض عالم بيكيت أو ايونيسـكو ، إذ يوحي بأن الحياة اكثر من مظهر ، وانها قد تكون بالنسبة للجميع ، كما بالنسبة لابطاله ، بحثاً دائباً ، رغم يأسه ، عن الحقيقة ، والبراءة ، والشباب ، والمثل الاعلى (برونكو ، الروّاد ،

ص ١٩٦) . من الواضح ان مثل هذا الدرامي لا يمكن تسميته باللامعقول ، ولكنه يشترك مع اولئك الدراميين من أصحاب اللامعقول في عزم على مهاجمة المذهب الطبيعي والواقعي في المسرح ، مستخدما نوعاً من المناظر من المسرح اللاأدبي . عند الاثنين يحلّ استخدام الاشياء الملموسة محل الكلمات كوسيلة للتواصل تؤدي الى نوع جديد من الدرامه ، حيث لا يكون بمقدور الكوميديا أو المأساة بلوغ الشفافية المرّة المنشودة ، ويكون من باب الاعتباط عمل درامه اللامعقول عما يجري في المسرح المعاصر ، حيث تجتهد الاساليب الشائعة في إعادة الحياة اليه وانقاذه من الركود الذي فرضته عليه اكثر من ستين سنة من المذهب الطبيعي ومسرحيات الدراسة .

ولكننا عند هذه النقطة نتذكر من الحدود ما هو اكثر حسماً في هذا النوع من الثورة ، يوجد في تضاعيف درامه اللامعقول ذاتها ، ويجد خير أمثلته عند آداموف . كان تجاوز آداموف في المناقشة السابقة أمراً مقصوداً . ففي الفصل الثاني من مسرح اللامعقول يبدأ إيسلن مناقشته بعبارة صريحة مؤداها ان الكاتب الذي انتج بعضاً من أقوى المسرحيات في ذلك المسرح يعود الان فيرفض جميع الاعمال التي قد تصنف تحت ذلك العنوان . يقدم آداموف مثلاً طريفاً عن درامي كان في أربعينات هذا القرن لا يمكن

اقناعه باستعمال اسماء حقيقة في مسرحياتـه ، ويعود في الستينات ليؤلف درامه تاريخية كاملة عن كومُّونة پاريس عام ١٩٧١ .

ولد آداموف في روسيا ، وتلقى العلم في سويسرا والمانيا ، وجاء الى پاريس عام ١٩٢٤ وهو في السادسة عشرة فبدأ في كتابة الشعر السريالي . في حقبة الثلاثينات انسحب من عالم الادب ودخل في ما يشبه الازمة الروحية التي يصفها في **الاعتراف** التي نشر المقطع الاول منها عام ١٩٣٨ ، تلك السنة المهمة . يقول ايسلن انها تعبير رائع عن القلق الماوراطبيعي الذي يشكل الاساس في الادب الوجودي ومسرح اللامعقول (إيسلن ، ص ٨٩) . وقبل ان يكتب مسرحيته الاولى بزمن طويل توفر آداموف على دراسة فلسفة العبث . وقد تغيّر هذا ، لأن آداموف ، مثل كامي و سارتر ، عاش في فرنسا خلال الحرب العالمية الثانية ، فاصبح عام ١٩٤٦ يقدم مساندة شخصية للحزب الشيوعي . وفي حدود عام ١٩٤٥ كتب مسرحيته الاولى بعنوان **المعارضة الساخرة** يتقصد فيها تجنّب المسائل الحساسة مثل الحبكة ، ورسم الشخصيات ، واللغة ، فقدم مسرح الاشارة . وتستمر مشاكل التوصيل تنتابه بالهواجس في مسرحيته الثاني **الغزو** التي كتبها بعد الاولى بقليل ، ولكن في **الاستاذ تاران** (١٩٥١) ـ وهي حلم منقول

ss

حرفياً ـ يبدأ بالتحرك باتجاه عالم اكثر واقعية فيجمع في شخصية واحدة مواقف ايجابية وسلبية . وإذ يجهر تاران بفضله كمواطن وعالم ، يكشف عن زيف دعاواه ، ولكن ليس من الواضح بحال ان كانت المسرحية تريد فضح محتال ، او إظهار انسان بريء تجابهه مؤامرة فظيعة من الظروف التي دُبِّرت لتحطم دعاواه (إيسلن، ص ١٠٦). تبلغ هذه الحركة باتجاه الخارج ذروتها في **كرة المنضدة** ، وهي مسرحية عن الحياة ولا جدوى الجهد البشري : « ولكن إذ تكون **المعارضة الساخرة** محض توكيد بأنك مهما فعلت فانك في النهاية ستموت ، تنبري **كرة المنضدة** لتقديم حجج قوية متماسكة لمساندة تلك الفرضية ـ وهي تظهر كذلك كم من الجهد البشري يغدو تافهاً ولماذا (إيسلن ، ص ١١٠) .

بحلول عام ١٩٥٥ كان آداموف يعمل على **پاولو پاولي** ، وفيها يعالج « سبب » الحرب العالمية الاولى ويبدأ في التخلي عن اساليب اللامعقول ليتفرغ للمسرح الملحمي على طريقة بريخت . وبعد أن حرّر نفسه من هواجسه ، انطلق يجرب نماذج من خارج حدود خبرته . ويأسف إيسلن لضياع « الجنون العذب ، قوة العُصاب الغاشمة التي أضفت على مسرحياته المبكرة قوتها الشعرية الجاذبة » (إيسلن ، ص ١١٧) ، ولكن بوسعنا القول إن آداموف ،

حتى في المسرحيات المبكرة ، نادراً ما كان يشغل عواطفنا ، دون عقولنا .

يحظى هذا التحول بقبول تاينن ، في الاقل ، الذي يرى انه يضع الاسبقيات في مكانها الصحيح : فهو (آداموف) قد تبنى الماركسية ، لا ليجعل الناس متساوين في السعادة ، بل ليتيح لهم التأمل في حالتهم على قدم المساواة :

« عندما يتم التغلب على العقبات المادية ، عندما لا يعود الانسان قادراً على خداع نفسه حول طبيعة شقائه ، عندها سيظهر قلق اكثر شدة ، واكثر فائدة ، لانه قد تخلص من كل ما يمكن ان يعيق تحقيقه » (تاينن يتحدث عن المسرح ، ص ١٩١) . ولكن من الانصاف ان نضيف انه ان كان على دراما اللامعقول ان تنتظر هذه الظروف ، فثمة احتمال ضئيل انها ستكتب . وربما كان تاينن يعلم ذلك . ان تحول آداموف أقل غرابة مما لو لم يحدث . ففي حديث عن الوجودية كمصدر للدراما ، يقول گروسفوگل أنها عند النظرة الاولى تبدو وكأنها تقدم مجالا يبشر بالتطور ، وذلك في تركيزها على الاختيار يمثله بطل « غير مرتبط بالحق ولا بالخير ، ولكنه يولد الاثنين معاً - اذ يوازي الخير اسمى انطلاق للحرية » (گروسفوگل ، ص ١٢٦) .

تنطوي العبثية في الواقع كما رأينا على عناصر زوالها :

SS

فالطبيعة المتطرفة لثورتها (وهي اكثر تطرفا من حركات توريه سبقتها ، مثل حركة إبسن وستر ندبرگ) تحتّم عليها أن تكون إما انتهاء الى اين أو انتهاء من أين / بالعبارة اللاتينية/ . يقول روبرت كوريگان اذا كان البطل المثار بشكل منطقي والحبكة المتقنة مما يعطي معنى - زائفاً ، وهمياً ، مشتتاً - للفعل الذي يوجد - وحيداً وعبثياً - ويفرغه من أهميته الاساسية التي هي العبثية وحسب ، فان مثل تلك العبثية لا تناسب شمولية الادب ، رواية كان أم درامه . جعل الموقف مصدراً لدرامه اللامعقول أمر مثير ، لان الموقف الدرامي جوهر المسرح ، ولكنه كذلك يقيد بشكل خطير ، وليس من باب الصدف ان تكون اكثر الاعمال في درامه اللامعقول تقع في فصل واحد (كوريگان ، مقدمة « المسرح في القرن العشرين ») .

كما أنها لا يمكن أن تكون مسألة أسلوب وحسب ، لان الاسلوب يناسب الموضوع ، وكما رأينا في مناقشة الروايتين الغثيان و الغريب ، تحمل كل من الروايتين مسحة من الحسمية في تضاعيفها . أوصاف العبثية يجب أن تقود ، اذا شئنا تجنّب التكرار ، الى الاسئلة : كيف ، لماذا ، من أين ؟ آداموف يهجر ذلك بالمرة ، مسرحيات جينيه تتطاول مع نمو الالتزام ، إيونيسكو يسير نحو درامه اكثر انسانية ؛ وحده بيكيت (كما قد نتوقع) يسير منطقياً

نحو الصمت الذي قد يكون في النهاية صمتاً وحسب . ثم انه في مجال المسرح قد يكون من الضروري وجود نوع من الحبكة . الغموض في القصيدة شيء مختلف (فنحن قد نحتفظ بالقصيدة ونعيد قراءتها) ، ولكن زيارة واحدة للمسرح يجب ان تبقى معنا شيئاً نحتفظ به . وباختصار ، ان مسرح «اللاشيء» ، اذا أريد له ان يتطور ، يجب ان يسير نحو « شيء » ، ولتكن التقاليد والموضوعات فنية او سياسية او اجتماعية او دينية .

وثمة واحد آخر من الحدود المحتملة أشير اليه عند اطلاق تسمية « مدرسة پاريس » على هؤلاء الدراميين الكبار ، وكان القصد التوكيد على ان جماعة من المغتربين ربطوا اقامتهم بتلك المدينة وشكلوا أول موجة من أصحاب درامه اللامعقول كان عليهم ان يجدوا حلولاً بأنفسهم - وكانت تلك الحلول في حالات عدة تتخذ شكل تحالف قلق مع الحزب الشيوعي . وثمة سؤال باقٍ : اي أثر كان لتلك الحركة ، وما مدى عالمية ذلك الأثر ؟ يذكر إيسلن ما ينوف على سبعة عشر مما يعد من الاشباه والانصار ، بعضهم في المانيا (حيث لقي اللامعقول هوى بعد الحرب العالمية الثانية) ، وبعضهم وراء الستار الحديدي (قد تعكس ميول إيسلن بالذات) ، واثنان في إنكلترا ، يذكران غالباً في نفس الجملة ، هما هارولد پنتر و ن.ف. سمپسن .

في الفصل الذي عقده عن پنتر ، يتساءل جون رسل تيلر أين يجب أن يوضع هارولد پنتر ؟ ويكون الجواب انه يجب ان يوضع بمفرده (الغضب وما بعده : الفصل السابع ، وهو دراسة ممتازة عن مسرحيات پنتر) . من المعروف ان پنتر قد سجل إعجابه بأعمال بيكيت (الروايات بخاصة ، دون المسرحيات) ، ومسرحياته تظهر مسحة بارزة من اللامعقول ، ولكن الملاحظ أن تيلر يقدر على الحديث عنها بشكل مقبول دون ذكر هذه الناحية : تقوم الوجودية على شعور فردي ، لذلك نجد حتى في « مدرسة باريس » استجابات واسعة التفاوت . ثم إن المهاد الفلسفي الذي يكون طبيعياً بالنسبة للدرامه الفرنسية لا يكون كذلك بالنسبة للمسرح البريطاني . من المؤكد أن پنتر معنيّ بالذات ـ وسؤاله الاساس هو : من أو ما أنا ؟ وهو معنيّ بالتأكيد باخفاقات اللغة في التوصيل ، وبالمخاطر التي تهدد الحياة (الموت في مسرحيته الاولى ، ولكنه يصبح أقل عاطفية بعد ذلك) وبفراغها من المعنى ؛ وهو يستعمل الغرف والاثاث بما يقترب كثيراً من طريقة إيونيسكو . ولكننا لا نحس مباشرة أن جدران تلك الغرف هي الجدران العبثية عند كامي ـ فهي توحي بالحماية الى جانب الانعزال ؛ والاخفاق في التوصيل لا يصدر عن ضعف قدرة اللغة على ذلك قدر ما يصدر عن عدم رغبة الناس في كشف

انفسهم . وكما يقول جون باوين : « ان عجلات مستر پنتر تدور بالفعل ، وملاحظته قد تكون مرعوبة ولكنها دقيقة . وشخصياته لا تستعمل اللغة لتظهر أن اللغة لا تنجح ؛ بل يستعملونها كغطاء للخوف والوحدة » (« قبول الوهم » ، « القرن العشرون » ، شباط ، ١٩٦١ ، ص ١٦٢) . ولغته في الواقع نسخة دقيقة عن الكلام الطبيعي بكل ما فيه من تردد وتكرار - وهي ، كما يقول إيسلن ، تؤدي محاورة تشبه اللغة المفككة في مسرح اللامعقول . تشبه ، ولكنها مختلفة . اكداس المتاع المهلهل والنفايات في القيّم تشكل صورة صادقة عن مسرح إيونيسكو ، ولكن ، كما يقول ر.ن. كو اذا كانت المسرحية تخفق في التوصيل أول الامر وتبدو الشخصيات الغريبة تافهة ، فعندما يكشف آستن انه قد قضى جزءاً من حياته في مصح عقلي ، عندها لا يبدو اي شيء غريباً (كو ، إيونيسكو ، ص ١١١) . ولكن هذه ليست الحكاية بأكملها . يصف تيلر طريقة پنتر بأنها مذهب طبيعي « منسّق الانغام » وانها أسلوب يستثني الاضطرابات الكونية والاغراق في فظاعات الخيال مما نربطه مع درامه اللامعقول . لا أحد في مسرح پنتر يتحول الى كركدن ، ولكن في الحياة من الوحوش من هو أقل من ذلك . في مسرحياته المبكرة وما أعقبها ، بما في ذلك القيّم كان

ss

پنتر معنيّا بمشكلة التبيّن : هل كان ممكناً تفسير هوية الزنجي الاعمى (**في الغرفة**) ، أو من هو بالفعل بائع الكبريت (**في وجع طفيف**) وما الذي سببّ توترّ العلاقات بين گولدبرگ و مكان أو بين قاطعيَ الطريق في **النادل الابكم** ؟ بعد **القيّم** ، حيث كان الخطر مضحكاً جداً وفظيعاً ، وربما لأن پنتر قد تحوّل الى التلفزيون ، يوسع الكاتب من مجاله ويفتح الطريق للجنس . من **المدرسة الليلية** حتى **العودة** نراه يعالج الاحتمالات المتعددة للعلاقات مع امرأة ، عائداً الى مزج الطريف بالوحشي حتى يستنفد هذا المجال كذلك ، فينقلب ، ربما تحت تأثير عمله في الافلام ، الى استخدام المشاهد كتصوير للمواقف العاطفية في **السرداب** ، والى خلق المشاهد لفظياً في **المنظر الطبيعي** . وهذا يذكّرنا بانه في البداية وخلال مسيرة عمله كان پنتر شاعر مسرح متميّز . نحن ما نزال نسأل : من أنا ؟ ولكننا لا نضع السؤال في عبارات وجودية بالذات . والواقع ان پنتر يبدو أقل نجاحاً في تلك المسرحيات (مثل **وجع طفيف** و **الاقزام**) حيث يكون حضور المادة الوجودية محتملاً جداً ، رغم انها في **العودة** قد جرى تمثّلها بنجاح بحيث نستطيع تجاوزها دون إضاعة جوهر المسرحية . ويبدو تلخيص إيسلن دقيقاً ، وبخاصة لانه لا يصرّ على مستقبل وجودي امام پنتر ولا يشير اليه : فسيطرته على الحوار ، ودقة ملاحظته ، وأصالته ، وغزارته ،

ورؤ ياه الشعرية ، كل ذلك في الواقع يبرّر الآمال الكبيرة أمام تطوره المقبل (إيسلن ، ص ٢٩٢) .

يشكل ن.ف. سمپسن مسألة مختلفة تماماً . وبالرغم من أن ويلوارث يحمل عنه فكرة عالية (لانه من بين جميع الكتّاب البريطانيين يكون شديد الاقتراب من روحية جاري) ، الا أن من المشكوك فيه امكان اعتباره دراميا عبثياً . ويشكو جون رسل تيلر أن سمپسن يبدو ضيق الافق بالمقارنة مع إيونيسكو الذي يبدو أنه يقلّده ، بينما نجد كو ، اذ يعترف ان سمپسن يردد صدى من جنون مسرح إيونيسكو ، يقول ان ذلك يتم بدفع ثمن باهظ . ما ليس بمعقول لا يمكن أن يكون جاداً ، وها هي رنّة مدوّية تبرهن على ذلك ؛ وباختصار نحن أمام إيونيسكو « مفرغاً من حشوته » (تيلر ، الغضب وما بعده ، ص ٦٤ ، كو ، إيونيسكو ، ص ١١١) . يجد إيسلن في سمپسن نموذجاً من درامه اللامعقول تقدم تعليقاً اجتماعياً بالغ الأثر ، ولكن الواقع ان بوضوع تلك التعليقات ، الى جانب خصائص اخرى ، يبدو انها تضعه في مصاف اوزبورن و ويسكر ، لا في مصاف بيكيت ، إيونيسكو و پنتر .

بوسع المرء أن يذكر (ومن الغريب أن إيسلن لا يفعل) ديڤد كامپتن ، الذي تقدم مسرحيته النظرة

الجنونية (١٩٥٧) عنواناً فرعياً : « كوميديا تهديد » ، لأن كامبتن يمتلك بالفعل وعياً اجتماعياً فيعرّف التهديد الذي يُحسن بنتر بتركه غامضاً (فيصبح بوسع كل فرد من المشاهدين ان يجد للتهديد معنى خاصاً) - على انه « القنبلة » ويرى في مسرح اللامعقول سلاحاً ضد ذلك (ينظر تيلر، ص ١٦٥) .. ولكن كامبتن لم يستعمل ذلك السلاح كثيراً .

وثمة جيمز سوندرز ، الذي أهمل بشكل مؤسف ، فمسرحيته **في المرة القادمة سأغني لك** (١٩٦٢) تبين تأثير إيونيسكو الى جانب استعمال اللامعقول بشكل خاص ، لان المسرحية تثير نقطة حاسمة في الفلسفة الوجودية : اذا كان ميسن موضوع المسرحية قد نسي العالم فعلا وقد نسيه العالم ، واذا لم يكن ثمة من يحس بوجوده او بتاريخه ، فهل يمكن القول بأي معنى من معاني العبارة أنه يوجد ؟ (تيلر ، ص ٢٨٣) .

يلاحظ أن تسمية « اللامعقول » ليس من حاجة فعليّة تستدعيها عند الحديث عن هؤلاء الدراميين . وفي حالة بنتر بالذات ، من الافضل ان ينظر اليه كشخص قائم بذاته . الموجة الثالثة تختلف قليلاً ، وتبعث على الاكتئاب في كثير من النواحي ، لانها تظهر عدداً كبيراً من المسرحيين يقلّدون اللامعقول للمسرح والتلفزيون وحتى للسينما ،

بصورة آلية تقريباً . ولكن يجب أن نذكر النجاح الملحوظ المحّير لمسرحية كالتي كتبها توم ستوپارد بعنوان روزنكرإنتز وگلدنسترن في عداد الاموات (١٩٦٧) . هذه المسرحية ، التي كتبها درامي شاب بارع ، قدمت على « المسرح الوطني » (الذي يتزعمه الفنان المسرحي كينيث تاينن ، ذو الآراء المحدّدة عن مسرح اللامعقول) ولم تنل شعبية وحسب بل ان النقاد رحّبوا بها كرائعة من الروائع . ويكاد جون رسّل تيلر ان يكون الوحيد الذي عبّر عن الخيرة في الحكم على هذه الدرامه الوجودية ذات الفصول الثلاثة التي تدور حول اثنين من الشخصيات الثانوية في هاملت (وتقوم المسرحية على فهم خاطيء عامد لتخية القصر لهذين الشخصين) ومرجع الحيرة ان المسرحية تقدم سلسلة من خصائص اللامعقول :

اذا كانت مسرحيات مثل حمى القش ، المعمار الاكبر ، ضجة كثيرة حول لا شيء ، هي ما تطلبه عادة من المسرح ، فانك ستجد روزنكرانتز وگلدنسترن في عداد الاموات تجربة محيرّة وقد تكون ممتعة . واذا كنت على علم باعمال بيكيت واعمال پنتر المبكّرة ، فضلاً عن فوج من صغار التابعين ، فمن المحتمل ان تجد الطريق الذي يسلكه روزنكرانتز و گلدنسترن نحو موت

ss

معفرٌ طريقاً مألوفاً يخلو من المفـاجآت بحيث لا يستحق عناء أمسية بأملها .

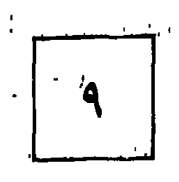
(مسرحيات ومسرحيون ، حزيران ، ١٩٦٧ . يشير تيلر الى عرض المسرح الوطني لمسرحية **ضجة كثيرة حول لا شيء** لا الى مسرحية شكسبير بهذا العنوان) .

يبدو أن درامه اللامعقول لم تلق قبولا في اميركا ، ويفسر إيسلن ذلك بقوله ان اميركا ، بعد الحرب العالمية الثـانية ، لم تعـان الشعور بـالخيبة الـذي يميـز الاقـطار الاوروبية : وكان الحلم الاميركي عن الحياة الخيّرة ما يزال قوياً جداً وهذا ما لا يمكن قبوله تماماً : فالادب الاميركي كان لزمن طويل يشكل حواراً خلقياً كانت أصوات التشاؤم فيه لا تقل قوة عن أصوات التفاؤل . ولكن إيسلن يُدخل [آلبي] في مسرح اللامعقول ، ومرة أخرى نجد دراميأ يشترك في الخصائص ولكنه يعارض التسمية . آلبي نفسه يعتقد أنها تسمية غير محظوظة من حركة انتهى أمرها ، ولكنه يرى مسرح اللامعقول مسرحاً واقعياً يتصل بالحاضر « يواجه حالة الانسان كما هي » ولا يتملّق حاجة الجمهور لتهنئة الذات والتطمين بتقديم « صورة زائفة عن انفسنا لانفسنا » (« أيّ مسرح هو اللامعقول ؟ » **المسرح الاميركي الحديث** ، سلسلة « آراء القرن العشرين »، ص ١٧٠ ـ ٥) . وهذا نوع من

التفكير يحمل إيسلن على القول ان پنتر كان يحسب نفسه دوماً واقعياً اكثر صرامة ممن يدعون بالواقعيين الاجتماعيين ، لانهم يخففون من المشكلة بافتراض وجود حل ، ويركّزون الاهتمام على مسائل عرضية او يبالغون في اهميتها بينما لا يلمسون المسائل الاساسية في الوجود ـ الوحدة ، سرّ الكون والموت (إيسلن ، ص ٢٩١) .

لقد أظهر آلبي نفسه عبثياً بعض الوقت ، كما يقول رچارد دوبري ، انتقائيا في استخدام الاساليب وغير ثابت الا على التشاؤم الذي يقف وراء مسرحياته جميعاً . **قصة حديقة الحيوان** هزيلة ، ولكن **موت بيسي سمث** قطعة من الواقعية ، رغم انها تتناول الخيبة ، وفي **من يخشى فرجينيا وولف ؟** يتبنّى آلبي تقاليد المسرح الطبيعي (« دراميّو اليوم » ، **المسرح الاميركي** ، ستراتفورد ١٠ ، ص ٢٠٩ ـ ٢٤) . ليس لدى آلبي ما يحمله على الشعور انه يعيش في عالم عبثي ـ وفي الواقع يكون الكثير من نقده موجّها ضد مظالم يمكن ازالتها ، وقد أظهر ، في **من يخشى فرجينيا وولف ؟** رغبة تكادتكون عاطفيه لقلب الامور نحو السبيل الصحيح . ويبقى السؤال عن مدى فائدة التسمية ؛ فاذا كانت ، كما يخشى آلبي ، تشجع « اللاتفكير » فمن الافضل ان نتابل آلبي على أنه آلبي وليس على انه درامي عبثي .

المرشح الاميركي الآخر ، آرثر كوبيت ، كتب أوه بابا ، مسكين بابا ، ماما علّقتك في الخزانة وأشعر جداً زعلانة وهو ما يزال طالباً في هارفرد وهو موقف في فصل واحد نفخه الدرامي . يعتقد إيسلن ان تحت المعارضة الساخرة يكمن اهتمام أصيل (وهو ما ظهر منذ ذلك الحين في هنود ، ١٩٦٨) ولكن قد يكون من الاكثر دقة القول بأن كوبيت ، مثل ستوبارد ، كان يسخر من تقاليد درامه الرواد في مسرحية مضحكة وغير مقلقة ولو قليلاً - وهذا ما يفسر شعبيتها (ينظر ويلوراث ، ص ٢٩١) . ومن مشاكل الدرامه أن بوسع الجمهور أن يقلّص أي مسرحي ليناسب حجم الجمهور بالذات .



اعتراضات

.. حدود العبثية ، اذن ، الى حد كبير حتمية .. فاذ يحدّد الوضعية كل فنّان ، عليه أن يطوّر استجابة للوعي ، وإذ يفعل ذلك عدد من الفنانين تكون هذه الفكرة قد غاصت في التاريخ . السير المعتاد يكون باتجاه النقد الاجتماعي لانه ، كما ادرك سارتر ، يكون الانسان الوجودي في موقف - ونحن ندعوه عادة المجتمع . واذا كان الدافع الفلسفي يضعف مع الزمن ، فقد يصحّ القول ان السبب أنه فرنسي بشكل متميّز وإنه ، كالخمر الجيد ، يفسد بالانتقال . فاذا كانت هذه الامور مما يحدد الفن العبثي عملياً ، فهل يسع المرء تقديم اعتراضات على العبثية بشكلها هذا ؟ لقد رأينا ما يفضله تاسن ، وهو مشروع تماماً ، ويشاركه الأن فيه آداموف و سارتر مع آخرين : لذلك يكون من المناسب التركيز على ازالة مشاكل قد تقدم حلاً ، لكي نتفرغ الى المشاكل الكبرى التي قد لا يمكن حلها . ويبدو التفريق اكثر

وضوحاً في النظرية مما هو في الواقع غالباً . أمامنا العديد من التسميات والانماط بحيث يغدو من الصعب الشعور أنها مفيدة . هل العبثية مفيدة ؟ في هذه المرحلة لا نسأل ان كانت صحيحة، بل إن كانت مفيدة إن ديڤيد توتاييڤ ، في مقالة بعنوان « مسرح اللامعقول .. الى أي حد لا معقول ؟ » ، بعد ان يسأل الى اي مدى يقدر أن يسير (كرسي يمثّل امام كراسٍ اخرى في قاعة خالية ؟) يشكو ان اللامعقول ليس اكثر من فورة رومانسية اخرى تأتي في زمن تكون فيه اذهان الناس مشروخة جداً . واذ حطم آينشتاين و بلانك و بوهر الأفكار المستقرة عن السببية ، فان الدرامه تجاهلت الاحداث . لقد تطلّب الامر ثورة روسية لدفع الدرامه نحو الواقعية ، كما تطلّب هيروشيما ـ ذلك التخلي عن العقل ـ لجلب مسرح اللامعقول الى المقدمة وإظهار ان الانسان ومصيره ليسا سوى عملية من الانماط دائمة التغير دونما هدف . من الناحية الفنية ، مثل هذا المسرح لم يترك سوى اثر قليل او معدوم في استخدام المكان في المسرح ، كما اخفق في استيعاب اعمال الرسامين والنحاتين الى جانب مكتشفات العلم ، وهكذا ، اذ يتطلع الانسان الى مستقبله في النجوم ، فان مسرح اللامعقول يقدم لجمهوره حكايات على طريقة گران گنيول[1] ، (گامبت ، العدد الثاني ، لندن (من دون تاريخ) ، ص ٦٨ ـ ٧٠) .

لقد اوضح البروفسور كو ان مسرح اللامعقول لم يتجاهل مكتشفات العلم ، وان المسرح ، لاسباب واضحة ، بطيء في تقبل التطورات المعاصرة . وعندما يصفه توتاييف بالرومانسية فانه يعيد صياغة تفضيلات تاينن ولكنه يتهم درامي اللامعقول لا بالاهتمام بالاشياء الخطأ ، بل باساءة استخدام الخيال . الحكايات الخرافية غير المعقولة تكون في نظر توتاييف غير مناسبة .

لان مثل هذا المسرح لا يحمل رسالة واضحة يمكن الاتفاق معها (او الاختلاف) ولا شخصيات يمكن ان نُحب (او نكره) ولانه أحيانا يحاول ان يصدمنا قدر ما تفعل اولى كلمات أوبو ، فانه يثير لدى بعض الناس استجابة أشد عنفاً مما هو الحال لدى تاينن و توتاييف التي تقترب احياناً من المزاج المتعكّر ، فمثلاً جوزف ماكماهون في دراسته عن جينيه ، **خيال جان جينيه** ، يبدو غير متعاطف مع موضوعه بشكل غريب ، ويشكو من المضايقات المتنوعة في مسرح اللامعقول ، ومن فقر الافكار والتكرار الذي لا ينتهي ، الذي لا يكاد ينقذه الابتكار الدرامي الذي يجيء عرضاً فيحطم ذاته ، وفي ولعه بالتردد يتجاوز القدر الكبير من التصميم الضروري في عملية الحفاظ على حياته . (ماكماهون ، ص ٨ ، ٩ ، ١٩٩) ، ولكن ليس من فلسفة كانت تصرّ اكثر من الوجودية على ضرورة اتخاذ القرارات ـ

SS

فالوجود ، بعد كل ما يقال ، ليس غير ذلك . من الممكن ان الكثير من هذا الجدل يصدر عن وجهة نظر مسيحية غير معلنة ، لا بد ان تنطوي على اعتراضات على مجموعة من الأفكار تفترض موت الاله كواحدة من بديهياتها . هذا النوع من الاعتراض لا يوجه ضد الطبيعة المحدِّدة للشكل الفني او ضد مفهومه الاساس ، بل ضد العبثية نفسها ، وذلك ما يعبّر عنه جوزف چياري في كتابه **معالم الدرامه المعاصرة** (١٩٦٥) .

واول نقطة يثيرها چياري هي ان فكرة العبثية لا يمكن الدفاع عنها في عالم تثبت الارقام ان نصف سكانه يعتقدون بديانة تجعل الحياة ذات نظام وهدف . هذه المناقشة مبعث شك ، إذ تثير السؤال ليس عما تظهره الارقام ، بل عن ماهيّة المعتقد كذلك ، ولكن الواقع ان عدد الناس الذين يشعرون ، ولو بشكل غامض ، ان للحياة معنى هم اكثر ممن سواهم ، رغم ان الفكرة قد توصف عند الكثيرين على انها مثال من اللاتفكير او اليقين الفاسد . ثم يذكر چياري فقرة من كامي (عالم يمكن تفسيره بالتفكير ، مهما كان خاطئاً . . .) ويعلق ، بشيء من القسوة ، ان التفكير الخاطىء لا يفسّر ، بل يربك - وهو يرى ان الجدل العبثي مرتبك . الانسان منفي : منفي من أين ، ومن الذي نفاه ؟ ولكن ذلك يعني الاعتراف بأن كان ثمة إله

او انه موجود ، وباختصار ، ان كان العالم عبثا ، فلأن الانسان يحسبه كذلك وهو الذي جعله كذلك ، في هذا المجال يكون سارتر اكثر حكمة من سواه ، كما يقول چياري ، لأن عبثيته اجتماعية ،، تاريخية ، زمانية ، ليس فيها حلول ولا تسامٍ فوق الوجود المادي ، فالعبثية اذن فكرة نسبية لا مطلقة ، يعتنقها من الناس القليل .

يفرّق چياري بين أنواع شتى من العبثية ـ منها عبثية بيكيت ، وهي مثل عبثية كافكا ، توجد في الخيال وتدرك ان الحالة البشرية من دون إله تواجه الخيبة . ومنها عبثية إيونيسكو و آداموف ، وهي مغرقة في الخيال وتقرر ما تشاء ، حتى سارتر مضطرب : فعلى فرض ان العالم عبث وان على المرء مواجهة الحرية اللاحقة بشعور من المسؤولية الشخصية كامل ، فان ذلك يعني ان الانسان السارتري يختار ان يكون سيزيفوس . هل يسعه اختيار ان يكون اي شيء آخر ؟ انه لا يقدر على ذلك حتى يتخلص من العبثية ، وهو أمر ليس بمقدوره لان محض التفكير بمثل هذه الامكانية يكون من باب اليقين الفاسد . عالم بيكيت يخلو من المعنى بسبب غياب گودو ، ولكن عالم إيونيسكو تشويش صرف ، بينما عالم جينيه يعنى بالهوية الفردبة ، والنفي الاجتماعي ، وبالمسرح كطقس ، ولكن ليس بالعبثية ابداً . الازعاج الاخير هو ان العالم الحديث

يصرّ على ان الاله ميت ، وبدل ان ينعم بالتحرر يقلق حول ملء الفراغ ، ثم اذا كان الناس لا يستطيعون التواصل ، فما الداعي لمحاولة كتابة المسرحيات ؟ (چياري ، الفصل ١ ، ٣) .

اذا كانت مناقشات چياري (وهي تقدم بشكل كامل ومقنع) ، لا تقنع ، فليس لأن تهمة اليقين الفاسد كانت تتوقعها ، بل لانها ، مثل غثيان سارتر ، تتطلب الموافقة من دون ان تجلبها مرغمة ، فكلتا وجهتي النظر تستهوينا على نفس المستوى وتبدو لنا صحيحة او خاطئة بقدر ما تقدمه من توكيد لخبرتنا الذاتية . يمكن تلخيص ثلاثة اعتراضات محتملة على العبثية :

١ - إنها غير صحيحة قطعاً ، وليس المقصود بذلك ان اعمالها الفنية تفشل في اقناعنا بل ان لدينا قناعة قوية بان العالم ليس عبثاً ، وليس من جواب على هذا ، فهو فعل يقين قدر ما هو ضده ، وتحت هذه الظروف يحتمل ان نعامل مسرحيات اللامعقول مثل غيرها ، مفضلين تلك التي نستقي منها الفضائل كما نفهمها ، وهكذا سوف يحركنا الاشفاق في مسرحية **في انتظار كودو** ، قدر ما يحركنا الاعجاب بالأم شجاعة / مسرحية بريخت / رغم ان المؤلف في كلتا الحالتين قد يحتج بشدة .

٢ ـ لا يمكن للعبثية ان تكون تراثا وظاهرة معاصرة محددة في الوقت ذاته . ونحن لا نشعر بالارتياح اذ يجد إيسلن (وآخرون) العبثية في كل مكان ثم يدّعون لها اهمية خاصة معاصرة ، ولكن ذلك اجراء نقدي يمكن فهمه ، رغم أنه محيّر ، فالادب يتطور : واذ لا يحدث شيء جديد بالمرّة ، فان أجزاء من ذلك التطور تكون اكثر بروزاً من غيرها ، وفي وقت من الاوقات اعطيت اهمية مخيفة لشعور كامن بانعدام المعنى .

٣ ـ بالرغم من وجود قناعة صادقة بالعبثية ، فان المسرحيات والروايات تكتب عنها ، وهذا بحد ذاته يبدو من باب اليقين الفاسد .

يجب ان تبقى اهمية هذه الاعتراضات مفتوحة للنقاش . ولكن الذي يجب الاعتراف به (وهو ما يدّعيه إيسلن في الواقع) هو وجود قدر ملحوظ من الادب يستمد ايحاءه من نظرة وجودية في الحياة . واهداف ذلك الادب اجتماعية جزئياً ، سياسية احياناً ، وقد تكون ما ورا طبيعية ، ولكنها في احسن الاحوال أدبية . فاذا نجحت تلك الاهداف ـ في المسرح او في الدراسة ـ فان بداية تكون قد تحققت ، ومما يساعد هذه الذرائعية فهمٌ متعاطف ، ليس عن قناعة بالضرورة ، لما كان يقصد باصطلاح العبثية .

SS

١٠

كلمة حول الروائيين

غرض هذه الكلمة القصيرة بسيط . كان نجاح كتاب إيسلن سبباً في ارتباطه بالدرامه في اذهان الناس على حساب الرواية النثرية . وكما رأينا ، كانت اولى الاعمال المهمة روايات مثل الغثيان ، و الغريب ، فضلا عن اعمال مالرو و كافكا و دوستويفسكي ، وهكذا بالرغم من تعذر تقديم دراسة شاملة في حقل الرواية النثرية والنقد هنا ، يكون من المفيد تقديم بعض الامثلة .

نشرت دراسة ر.دبليو . ب. ليويس عن الروائيين **القدّيس المغامر** عام ١٩٦٠(اي قبل دراسة إيسلن) ، وفي ذلك الكتاب يدرس المؤلف جماعة من الروائيين الاوروبيين والاميركان اختارهم كمبشرين او ممثلين (وتعود هذه التسمية الى إمرسن ، وتصف كتّاباً يعطون التعبير النهائي عن افكار موجودة لدى غيرهم بشكل كامن او جزئي) . يجد ليويس ان هؤلاء الروائيين جميعاً ، بما فيهم كامي

ss

يقعون تحت مظلة مالرو والعبثية ، وهم أفراد جيل كثير الهوس بالموت (ويشهد على ذلك بداية **الوضع البشري** او **الغريب**)، ولكنهم يستجيبون الى شعور الموت هذا لا بـالالتجاء الى الفن (وهـو الحل الـذي قدّمـه بروست و جويس وجيلهما) ، بل بالتركيز على الحياة بما فيها من موت وعنف مصمّمين على ان ينتزعوا من تلك الحالة مثالاً يعيشون بموجبه . ويكون بلوغ هذا المثال عن طريق بطل من نوع بعينه : القديس المغامر ـ قديس عليه اكثر من مسحة المحتال : فعن طريق لا نقاوتها بالذات ـ سواء بمقاييس الاخلاق المعروفة او بغيرها ـ تبلغ تلك الشخصيات الفذّة ، وهي في الواقع تجسّد ، تلك الثقة بالحياة وتلك الرِّفقة التي تبالغ في توكيدها الرواية المعاصرة . فهم غرباء يساهمون ، وهم منبوذون يدخلون (ليويس ، ص ٣٣) .

باتباع هذا النمط ، الذي يخلق بطلاً ويبلغ قيمة ، ينتقل ليويس من كامي الذي يمثل تمردا فعلياً الى فوكنر شبه الديني وأخيراً گرَيَم گرين ، الذي ما زال عالمه يصوّر الرعب والبَرَم كمـا يصور المجـد . وفي مقدمـة النسخة الفرنسية من **القوة والمجد** يصف مورياك تلك الرواية بانها الجواب على الشعور العام بالعبثية .

يختـار ليويس روائيين من قـوميات شتى مـالرو و كامي من فرنسا ، مورافيا و سيلونه من ايـطاليا ،

فوكنر ، اميركي ، و گرين انگليزي . ويتابع في اعمالهم الظهور التدريجي لبطل غامض ، ولقيمة الرِّفقة مع ملامح دينية كجواب على العبثية . ويظهر نمط مشابه من دراسة إيهاب حسن عن الرواية المعاصرة البراءة المتطرفة (١٩٦١) ، ولكن حسن معنيّ بالروائيين الاميركان بشكل مطلق ، ويقصد بصفة المعاصرة كتابات جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ويرى حسن لو أن أديبا من المريخ نظر الى ما لدينا من رفوف تغص بالروايات المعاصرة لاستنتج ان كوكب الأرض يسير في طريق تدمير الذات، وان العالم الحاضر في حالة تجعل الانسان يعيش تحت خطر الموت الدائم ، وهو لا يستطيع الاستجابة الا بأن يكون متمرداً او ضحية ، فالبطل اذن يجب ان يكون شخصية مضطربة مختلطة ـ خليطاً من القديس والمجرم ـ براءته تقابل بالطبيعة المدمرة في خبرته ، وهو يجد نفسه في موقف وجودي حقاً. يصف حسن في فصله الأول هذا الموقف الوجودي بشيء من التفصيل ، مشيرا ان اميركا واوروبا تشتركان في الخبرة ذاتها وتستجيبان في شكل پروميثيوس و سيزيفوس معاً : المتمرد الازلي والضحية الازلية (حسن ، ص ٣١ ـ ٢) .

ولكن الروائيين اليوم لم يعودوا معنيّين بالعبثية ، التي يحسبونها مسألةمفروغاً منها ، بل بنتائجها وحسب :

والتلخيص الذي يسوقه حسن يحمل مسحة طبيعية من الوصف التاريخي ، واذا كانت اميركا تشارك اوروپا في تجربتها العبثية فان اميركا قد اضافت اليها تراثها الخاص الذي هو تصادم بين الامل واليأس ، نابع تاريخيا من الآمال الضخمة في المجتمع الاميركي وفشلها في التحقيق . الادب الأميركي يمتلىء بشخصيات فتيّة بريئة تكون مواجهتها مع الخبرة مؤلمة ومهلكة احياناً ، فالانسان الوجودي ، اذن ، وأزمته ، ليس ببعيد جداً عن البطل الذي يوجد في الادب الاميركي .

الصدفة والعبثية تحكمان فعل الانسان ، وهذا ما يدركه البطل ، عارفا ان الواقع هو تسمية اخرى للفوضى . وبالنتيجة ليس ثمة من أنماط مقبولة في الشعور او السلوك ، لذلك تكون الشجاعة الفضيلة الاولى لانها تنطوي على الاكتفاء الذاتي ، واذا كان متمرداً او ضحية فانه على خصام المجتمع ، ودوافعه مشتبكة أبداً ، وادراك الموقف لديه يبقى محدوداً ونسبياً ، وافعاله تسير عبر الخطوط التقليدية المرسومة بين الخير والشر ، ومن اجل التعامل مع ذلك بالقدر الممكن من الموضوعية ، يختار الروائي نمطا بالغ التنظيم ويستند الى الرموز العامة ، وعن طريق مناقشة بالغة التخصص لبعض المؤلفين واعمالهم ، يصل حسن الى نتيجة عامة تقول ان الحل يقع في المفارقة ، وفي تضبيب التفريق الذي يوضع

عادة بين المأساة والكوميديا (حسن ، ص ١١٦ وما بعد) .

يبدو ان اختيارالمفارقة لا مناص منه بسبب الطبيعة المزدوجة لهذا النوع من الكلام . تعني المفارقة الدرامية ، اساسا ، في الدرامه الاغريقية ان الجمهور ، الذي يدرك حقائق المسرحية ، كان يفهم من كلمات الشخصيات غير الواعية بمستقبلها بالذات اكثر مما تنطوي عليه الكلمات في معناها المباشر ، ويشترك البطل المعاصر مع أويديپوس مثلا في جهل الموقف ، الذي يكون لدى الجمهور ، اليقظ للموقف الوجودي ، موقفاً في غاية الوضوح . ولكن المفارقة يمكن ان تسقط في التهمة التي تنتقدها ، وهي لذلك يمكن ان تكون وسيطا بين ما يدعوه حسن «حلم البطل المفرط وبين حزن الفناء البشري» (حسن ، ص ٣٢٩ - ٣٠) .

بينما يصوّر حسن الاستجابة الى العبثية عند ثلاثة عشر روائياً ، يختار ديڤيد گالواي اربعة منهم في كتابه **البطل العبثي في الرواية الاميركية** (١٩٦٦)، يقول گالواي (مشيراً الى كامي) ان الرواية شكل مثالي لعرض المواجهة بين القصد والواقع ، ولكن هذا المفهوم كما يوجد في **اسطورة سيزيفوس** » ، يختلف في الرواية عن طريقة استخدامه في المسرح ، كما يصفه إيسلن ، لأن ظواهر الرواية تقليدياً اكثر واقعية منها في مسرحيات إيونيسكو و بيكيت . ويختلف نقد گالواي في شكلمهم آخر ، لانه

قد اختار عامداً أربعة امثلة (أپدايك ، ستايـرون ، سول بيلو ، وجي ، د.ســالنگـر) ، من مؤرخي الـــلامعقـول المتفائلين ، يشتركون في القول إن الانسان يمكنه تأسيس قيم في عالم لا معقول، صفة متفائل لا تجلس بشكل مريح على اسم العبثية ، ولكن گالواي يعتقد ان هؤلاء الكتّاب يشيرون الى طرق خلال الارض اليباب الحديثة ، وهم يفعلون ذلك بقبول العبثية واستغوار النتائج ، ولا تكون مناقشة أسطورة سيزيفوس لأن كامي صاحب أثر ، بل لان تلك الدراسة ما تزال تقدم تحليلاً ومصطلحات تناسب محيطنا الحاضر ، بما فيه من رؤية العقم الروحي والوحدة التي يشترك فيها هؤلاء الكتّاب الاميركان المعاصرون ، واذ يدركون ان المطالبات بالنظام تجعل الإنسان عبثياً ، فهم ، مثـل كامي ، يـرفضون الآراء التقليـدية كمـا يـرفضـون العدمية ، ويامل بطلهم المتمرد ان يخلق قيما تحلّ محل القيم المفقـودة . ويكون الحـل لديهم صيغـة اخرى من الرِّفقة : الحب :

> يبدأ هؤلاء الابطال جميعا بحثهم برؤية عن العوز الواضح في المعنى في الحياة ، وعن كذب المثل واخفاقها ، ولكنهم ينتهون باشارات توكيدية مستقاة بوضوح من ادراكهم لمغزى الحب.
>
> (گالواي ، ص ١٧١)

ss

هذه القيمة تعيدتوكيد الثقة بالكائنات البشرية ، وبهذه الصفة تذهب الى ما وراء العبث . فاذا كان كتّاب مثل بيلو و سالنگر يرون العالم ، كما يراه كامي جدرانا تطبق حول بطل يتلاشى ، فانهم يستنتجون بالرغم من ذلك أن الارادة الفردية والمسؤولية ،والاشارة الخاصة المخلصة ، بوسعها ان تجعل هذا الموقف قائماً ، وهو موقف تسنده المفارقة ، كما يرى گالواي ـ مفارقة ، هي تارة اخرى ، ليست انعكاسا للعدمية ، وبوسعنا ان نفهمهمابصورة أفضل بالاشارة الى العبثية لا أن نفسرها بالعبثية .

وهنا تبرز انطباعات عدّة ، فالرواية اولا ،مثل الدرامه والفلسفة ، تصل الى مستوى الابتذال : الحب واسلوب المفارقة . فمسيرة الروائيين الاميركان المعاصرين تشبه الى درجة ملحوظة مسيرة مالرو مع فارق واحد : انهم غير مضطرين لتفسير العبثية ، بل انهم يقبلونها كواحدة من المسلمات . وهذا لا مناص منه ، فكما في الدرامه ، تكفي رواية او اثنتان من ادب اللامعقول لاستنفاداالموضوع ، ويعود لفنانون اللاحقون ، الذين ينشأون في محيط أدرك تعريف لعبثية ، يسيرون نحو حلول لعالم عديم المعنى ، يُشكّ في ن اغلبها تبدو مثل طفرات يقين[٨] . بالنسبة للنقاد ، كما في لدرامه ، اصبح هذا الاصطلاح نوعا من الاختزال المفيد في تفسير الادب المعاصر ، ويلاحظ غياب الكرب الذي كان

يميز الروايات المبكرة ، لان الكرب والمستويات التافهة لا تتماشى مع بعضها ، بحلول عام ١٩٦٠ كانت العبثية قد بلغت حدود الاربعين من العمر ، والشيء المدهش ان الفترة المركّزة في الدرامه لا تحدث قبل ١٩٥٠ ، ولكن يجب ان نذكر ان المسرح بطيء في الاقتباس لان جمهوره جماعة ، ومن باب المفارقة ان هذا التركيز المتاخر هو الذي ساعد اكثر في دفع العبثية الى البروز ، وانتج أغنى امثلتها، وهذا ما يجعل تخصيص الاصطلاح على يد إيسلن ، في التحليل الأخير ، مسألة صحيحة ومحظوظة .

١١

خاتمة

يختتم جون رسل تيلر ما كتبه عن مادة مسرح اللامعقول في / قاموس المسرح/ بقوله إن ذلك المسرح قد استنفد قوته بحلول عام ١٩٦٢ ، وفي نفس السنة (١٩٦٦) صدّق چارلز ماروفتز على ذلك(« المسرح البريطاني » **مجلة تولين للدرامه** ، العدد ٣٤، ١٩٦٦ ، ص ٢٠٣ ـ ٦ والمسألة برمّتها مفيدة جداً) ، يجب الا يكون مفاجئاً وصول العبثية الى نهاية : فنحن لا نطيق العيش أبداً في موقف متطرف ، وذلك الامل الشرس الذي اتهم به كامي الفلاسفة هو غريزة أساسية ، غريزة لا تفتقر الى سند عقلاني ، واذ نتجاوز الصدمة ، يعلمنا منطق الاشياء ان الصدمة تدمر نفسها . ولكن اذ نجد ماروفتز يتحدث باستخفاف عن نمط شاع لفترة قصيرة سمّي بمسرح اللامعقول ، ويتحدث عن اللامعقول كمرادف للتافه والمضطرب ، يقول تيلر ان اثار ذلك المسرح كقوة تحرير للمسرح التقليدي مستمرة . ان درامه اللامعقول في

ss

مسيرتها القصيرة قد حررت فعلا ، فمفهوم سارتر عن الحرية التي تقود الى التمرد هي انها تحرير ، مهما كانت النتائج . في عام ١٩٥٤ ، كتب هربرت بلاو يقول إذا كان الغثيان والقلق والخوف والارتعاش من الكلمات الدارجة في درامه اللامعقول ، فان تلك الدرامه كانت تحريرية في الاساس وقد اظهرت المسرحيات ذكاءً ، وجِدَّةً ، وسحراً ـ وهي صفات يفتقر اليها المسرح المعاصر بشكل مؤسف .
(المسرح المستحيل ، ص ٢٥٦ ، ٣٠٧) .

كان الذي حررته تلك المسرحيات طاقة من النوع الذي يصفه ولسن نايت بصفة دايونيسية [(١)] ، واذا يتظاهر ولسن نايت انه يكتب عن مسرحيات [مغسلة المطبخ] فهو يتجاوز الحدود المصطنعة بين الغضب واللامعقول فيقول ان الادب في زمانا لا يستقي تأثيره الخارق من الاشباح والمردة ، بل من اشياء مادية ومخترعات بشرية :

> ان تعقيدات الحضارة المادية ، بما فيها من نقيضة خانقة وعدم كفاية ما ورا طبيعية ، هي التي تخلق لنا الرعب . ففي هذه الايام تكون الاشباح ، او ما يضاهيها من الكائنات الاقل غموضا ، مما يحتمل ان تجلب الانعاش وسلامة العقل . تلك هي النقطة التي وصلنا اليها .

(مجلة انكاونتر ، كانون الاول ، ١٩٦٣ ، مجلد ٢١ ، عدد ٦ ، ص ٤٨ ـ ٥٤) .

لقد فقدت رواية اللامعقول ما فيها من كرب ، واصبحت التسمية مسألة تاريخية . ويمكن في الواقع ان تستخدم باستهزاء كما استخدمت صفة ما وراطبيعي مع نوع من الشعر بعينه . ولكن اطلاق صفة ما وراطبيعية على قصيدة جون دن «انشودة ليلية لعيد القديسة لوسي» هو عمل مفيد ودقيق ؛ وبنفس المعنى تكون في انتظار كودو لا معقولة وليست بتافهة . واذا كان للعبثية من مغزى ءان علينا ان نكتشفه .

SS

هوامش المترجم

(١) اللامعقول ترجمة اصطلاح Absurd بالحرف الكبير ، في الحالة الاسمية ، وهو المفهوم الدرامي المسرحي الروائي الذي يستند الى فلسفة العبث ، او العبثية Absurdity . وعندما يكون الحرف الاول صغيراً فان الكلمة تشير الى الصفة « تافه ، غير معقول » ويكون الاسم « تفاهة ، منافاة العقل » . ولان الكلمة الاولى ، الانكليزية والفرنسية ، تشير الى الفلسفة كما تشير الى الادب الذي يستند اليها ، يصبح من المفيد ترجمتها بشكلين : « لا معقول » ، عند الاشارة الى الادب ؛ « عبث » عند الاشارة الى الفلسفة .

(٢) غياب الاله ، أنسب في نظري من « موت الاله » وهي الترجمة الدقيقة للعبارة الالمانية عند نيتشه في كتابه هكذا تكلم زرادشت .

(٣) اسمى ، صفة من فلسفة السمو transcendentalism وهي فلسفة تعزى الى « كانت » الالماني ، تقول ان ثمة انماطاً من الوجود تسمو على الخبرة المتبذلة ، وان المكان والزمان وصنوف الاحكام تسمو عن متناول الحواس والعالم المادي . وقد ترجمها بعضهم خطأ بكلمة « التسامي » ولكن التسامي sublimation سلوك في علم النفس ، يظهر في « تسامي » الشخص لتحقيق رغبة أعلى في سلم الرغبات تعويضاً عن تحقيق رغبة أدنى .

[١]

(١) التأثير - أ هو تأثير « الاغراب » او كما شاع : التغريب Alienation والفعل « أغرب اغراباً » مثل « غرّب تغريباً » أي أمعن في البعد ، وأغْرَبَ الشيء : نحّاه وأبعده » وهو ما يقابل المصطلح الالماني Verfremdung اي « جعل الشيء غريباً - بعيداً » .

(٢) التحاس ، ترجمة الاستاذ جبرا (اريك بنتلي ، الحياة في الدرامه ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ١٦٧) للكلمة الانكليزية empathy التي هي بدورها ترجمة للكلمة الالمانية einfühlung اي التغلغل في الشيء

SS

لغرض تحسسه . وأرى ان هذه الكلمة موفقة لانها تشبه « التماس » وهو فعل المس الذي يأتي من اثنين ، او من جهتين ، كما في الممثل ـ المشاهد ، حيث يحدث التحاس .

(٣) جون آردن ، مسرحي بريطاني معاصر ، ولد عام ١٩٣٠ ، وكتب اكثر من عشرين مسرحية ، وقد ترجمتُ الى العربية اربع مسرحيات من اعماله نشـرت في مجلدين (سلسلة المسـرح العـالمي ، وزارة الاعـلام ، الكويت ، العدد ٨٠ ، ١٠٢) .

[٢]

(١) الكوميديا ديللارتي ، في تاريخ الدرامه الايطالية ، نوع من الدرامه المرتجلة يمثلها محترفون ، تطورت في القرن السادس عشر عن كوميديا الشخصيات الشعبية التي تستند الى المهزلـة ، ويقال ان مختـرعها فرانچيسكو كيريا الممثل الاثير لدى البابا ليو العاشر . ادوارد لير فنان انگليزي ورحالة (١٨١٢ ـ ٨٨) ومؤلف « كتاب السخف » عام ١٨٤٦ لتسلية الاطفال لويس كارول هو اسم مستعار اتخذه لتويج چارلز دوجسن (١٨٣٢ ـ ٩٨) الذي كان استاذ الرياضيات في اكسفورد ، ولكنه اشتهر بكتب الاطفال. جاري فنان المسرح الفرنسي (١٨٧٣ ـ ١٩٠٧) شاعر ومسرحي فرنسي ، ترك أثره في السريالية عن طريق مسرح الطليعة . كتب «أوبو ملكا» وهو في الخامسة عشرة ، يعبر فيها عن ثورة ضد المجتمع وتقاليد المسرح .

سترندبرگ (١٨٤٩ ـ ١٩١٢) مسرحي وروائي سـويدي من اتبـاع نيتشه ، اشتهر بمسرحيات ثلاث : الأب ـ الانسة جوليا ـ الدائنون .

بريخت (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) شاعر ومسرحي الماني ، هرب من المانيا النازية الى اميركا ثم عاد الى برلين الشرقية عام ١٩٤٩ فأسس « جماعة برلين » المسرحية . رامبو (١٨٥٤ ـ ٩١) شاعر فرنسي متشرد ، كتب قصيدة الزورق السكران قبل ان يبلغ السابعةعشرة ، وفي حدود الخامسة والعشرين هجر الادب ، وانقلب الى المغامرات وتجارة السلاح في افريقيا . الدادائية ، نسبة الى [دادا] وهي كلمة اختيرت من القاموس اعتباطا ، وتعني حصان هواية ، وهي حركة فنية ادبية تأسست في

زيوريخ في حدود ١٩١٦ وفي نيويورك في نفس الوقت تقريباً ، ثم تركزت في باريس عام ١٩٢٠ وانتهت بعد عامين . تنزع الدادائية الى التحطيم ونكران العقل والنظام . تريستان تزارا من شخصيات الدادائية (ينظر ترجمة الاستاذ جبرا : ادموند ولسن « قلعة آكسل » ، منشورات وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٦ ، رقم ٢٧ ، ص ٢٣٤ وما بعد) .

(٢) يان كوت : « شكسبير معاصرنا » ترجمة الاستاذ جبرا ، صدر عن وزارة الثقافة - بغداد ، ١٩٧٩ .

(٣) ڤتكنشتاين ، فيلسوف نمساوي الاصل (١٨٨٩ - ١٩٥١) بدأ بالهندسة وانتقل الى الفلسفة تحت تأثير برتراند رسل واصبح استاذ الفلسفة في كمبردج . يرى ان اللغة لا تفيد الا في تصوير حقيقة علمية مقارنة ، والا كانت فائضة عن الحاجة كما في المنطق والرياضيات ، او عبثاً كما في فلسفة ما وراء الطبيعة والحكم بالقيمة .

(٤) پروتيوس ، في الاساطير الاغريقية ، شيخ البحر ، الذي يروغ متخذاً اشكالاً شتى ، فاذا أطبق عليه تنبأ بالمستقبل .

[٣]

(١) The Outsider وقد ترجمه الى العربية أنيس زكي حسن (يوم كان في السنة الاخيرة بدار المعلمين العالية ببغداد) بعنوان « اللامنتمي » ونشرته دار الاداب ، بيروت ١٩٥٨ ، لقد شاعت هذه التسمية شيوع الكتاب في الانكليزية واعيد طبعه بالعربية مرات عدة والكلمة الانكليزية هي ترجمة رواية كامي الفرنسية « الغريب » التي ظهرت عام ١٩٣٩ ثم ظهرت ترجمتها الانكليزية عام ١٩٤٦ ، وبعد ذلك بعشر سنوات ظهر كتاب ولسن يحمل نفس عنوان الترجمة الانكليزية .

(٢) هيرمن هِسّه (١٨٧٧ - ١٩٦٢) روائي وشاعر الماني من والدين عملا بالتبشير في الهند . يعنى بعزلة الانسان الروحية ، ترجمت اعماله الى عدد من اللغات الاوروبية ، وحاز جائزة نوبل في الاداب عام ١٩٤٦ .
هنري جيمز (١٨٤٣ - ١٩١٦) روائي اميركي عاش مدة طويلة في اوروپا مع جماعة من « المغتربين » الاميركان مثل همنگوي . اشتهر بروايات عدة ، ربما كانت « السفراء » أهمها جميعاً .

SS

(٢) الكونت آكسل ، ينظر ترجمة الاستاذ جبرا ، المذكورة في آخر الهامش ١ من الفصل ٢ .

[٤]

(١) الزامر الارقط ، اشارة الى اسطورة قديمة حول مدينة اصابها وباء الطاعون الذي سببه تكاثر الجرذان ، فجاء زامر ينفخ بمزماره السحري فاجتمعت حوله الجرذان وسار بها جميعاً خارج المدينة ، ساحباً معه الجرذان ، فانقذ المدينة من الوباء . في اوبرا (المزمار السحري) يستخدم « موتزارت » هذه الاسطورة عن مدينة « ممفيس » في عهد رمسيس الاول ، حيث يكون المزمار قوة ضد جميع الشرور ، تنتهي بانتصار الحب على العقبات جميعاً .

(٢) الامبراطورية الثانية ، عهد نابليون الثالث (١٨٥٢ ـ ١٨٧٠) .

[٥]

(*) يقول المؤلف انه مدين بهذا الفصل الى كتاب جون كروكشانك : البير كامي وأدب التمرد .

(١) سفر الجامعة ، في العهد القديم ، يدور حول فكرة رئيسة : « باطل الاباطيل ، الكل باطل . ما الفائدة للانسان من كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس »

(٢) سويتونيوس ، مؤرخ روماني اشتهر في حدود سنة ١٢٠ م بكتابه « حياة القيصر » .

(٣) الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ـ المكان ـ الفعل في الدرامه الاغريقية كما يذكرها ارسطو في « كتاب الشعر » .

[٦]

(١) تايريزياس ، في الاساطير الاغريقية ، نبي من طيبة ، افقدته البصر الالهة أثينا ، أو هيرا ، وعوض عن البصر بقدرة على رؤية المستقبل ، ويقال انه تنبأ بأغلب أحداث الاساطير الاغريقية ، كان له ثديان كامرأة ولكنه كان رجلاً .

(٢) يلاحظ هنا غياب علامات التنقيط المألوفة من نقاط وفواصل وعلامات

استفهام . . . مما يساعد في الايحاء بالخروج على المألوف حتى في أسلوب الكتابة .

[٧]

(١) بوذية زن ، مذهب من البوذية ازدهر في اليابان في القرن الرابع عشر ، وقد بدأ في الهند في اوائل القرن السادس ، ثم انتقل الى الصين ، ويقوم على مذهب متزمت يبالغ في احتقار التفصيلات الماورا طبيعية ، « نرڤانا » كلمة سانسكريتية تفيد « العدم » وهي الهدف الاسمي لدى الانسان المتدين بالبوذية في الخلاص من الوجود الى اللاوجود .

(٢) ينظر هامش ٢ في الفصل ١ اعلاه .

(٣) ديموكريتوس الابديري (؟ - ٤٦٠ . ؟ - ٣٧٠ ق.م.) فيلسوف اغريقي عاش في مدينة « أبديرا » التي اسست في حدود عام ٦٥٠ ق.م. جنوب غرب « تراقيا » واشتهرت بالزراعة . كان ديموكريتوس فيلسوفاً مادياً ، يؤمن بأن العالم مكون من جزئيات لا تقبل القسمة ولا تتحطم ، ولا تدركها الحواس ، وهي الذرات التي تتحرك فتشكل الكون ؛ ولا يمكن اكتشاف الطبيعة الحقة للاشياء الا عن طريق الفكر ، لان المدركات الحسية مضللة .

(٤) الملاسنة ، المغالبة باللسان فصاحة وبلاغه .

(٥) ترد هذه الجملة بعـامية فيهـا لحن وغلط لغوي ، جعلتهـا هكذا ، وصحيحها « لا تنزل على السلم يا آيفور ، لقد سحبته »

[٩]

(١) گران گنيول ، في مسرح الدمى الفرنسية الشعبية ، حيث تقدم عروض مخيفة .

[١١]

(١) دايونيسية ، نسبة الى دايونيسوس في الاساطير الاغريقية ، ويعرف كذلك باسم باخوس بن زيوس كبير الالهة ، وهـو اله خصـوبة الطبيعة ، يموت ثم يعود الى الحياة بصفة اله الاعناب والخمر ، ويرتبط اسمه بالابتهاج والاحتفالات بما فيها من غناء ورقص وقصف .

مراجع مختارة

Select Bibliography

In producing this bibliography, as in writing the monograph, I have given preference to works of good quality that are readily available; many of them have large and excellent bibliographies to guide the reader in further reading.

The indispensable work is of course, MARTIN ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, Penguin, revised and enlarged, 1968, with an excellent bibliography, but JOHN RUSSELL TAYLOR'S *Anger and After*, London, 1962, revised 1969, is both comprehensive and useful.

In the particular field of Frnech drama DAVID I. GROSSVOGEL, *The Self-Conscious Stage in Modern French Drama*, New York, 1958, published as *Twentieth Century French Drama*, 1961, prepares the way for Esslin's treatment. Extremely useful, with bibliography and appendices, is JACQUES GUICHARNAUD (with JUNE BECKELMAN), *Modern French Theatre*, New Haven, 1961; also L. C. PRONKO, *Avant-Garde*, University of California Press, 1962, and, because it concerns itself with Protest as well as Absurdity, G. E. WELLWARTH, *The Theater of Protest and Paradox*,

New York, 1964, Useful material can be found in ROGER SHATTUCK, *The Banquet Years*, London, 1959.

RAYMOND WILLIAMS, *Modern Tragedy*, London, 1966, discusses 'tragedy' leading to modern examples including Ionesco, Sartre, Beckett, and Camus; and J. L. STYAN, *The Dark Comedy*, Cambridge, 1962, revised 1968, is a useful history of the development of contemporary tragi-comedy.

I consider the work of ERIC BENTLEY absolutely vital: *The Life of the Drama*, London, 1965, usefully studies the basic terms of drama, and *The Playwright as Thinker*, Cleveland, Ohio, 1946, published in England as *The Modern Theatre: A Study of dramatists and the Drama*, 1948, is immensely rich in illustration and perception, with excellent bibliographical material. The reader may also find his anthology of documents, modestly described as 'a bundle of hints', useful: *The Theory of the Modern Stage*, Penguin, 1968.

COLIN WILSON'S anthology *The Outsider*, London, 1956, is stimulating.

On Malraux, W. M. FROHOCK, *Andrñe Malraux and the Tragic Imagination*, Standford, 1952, is a helpful introduction. On Camus, JOHN CRUISCK-SHANK provides a full treatment of both philosophy and literature in *Albert Camus and the Literature of Revolt*, London, 1959; the novels and the two plays are published by Penguin. The philosophy of Jean-Paul Sartre is lucidly explained by MARY WARNOCK in *The Philosophy of Sartre*, London, 1966, and PHILIP THODY's *Jean-Paul Sartre*, London, 1961, complements this with a discussion of the literature. To these I would add IRIS MURDOCH'S *Sartre*, London, 1953. *Nausea* and the plays are published by Penguin. L. C. PRONKO'S pamphlet *Engène Ionesco*, Columbia

University Press, 1965, is brief and readable, but R. N. COE'S *Ionesco*, Edinburgh, 1961, remains indispensable. R. N. COE'S *Beckett*, Edinburgh 1964, in the same 'Writers and critics Series' could be complemented by F. J. HOFFMAN'S study *Samuel Beckett: The Language of Self*, New York, 1964, and R. N. COE'S *The Vision of Jean Genet*, London, 1968, by the more literary treatment provided by PHILIP THODY in *Jean Genet*, London, 1968. Harold Pinter is considered in ARNOLD P. HINCHLIFFE'S *Harold Pinter*, New York, 1967. A Christian interpretation can be found in J. CHIARI, *Landmarks of Contemporary Drama*, London, 1965. C. W. E. Bigsby's study of *Albee* is welcome, Edinburgh, 1969.

On the novelists the works cited are:

JOHN KILLINGER, *Hemingway and the Dead Gods*, Kentucky, 1960.

R. W. B. LEWIS, *The Picaresque Saint*, London, 1960 – with an excellent chapter on Camus.

IHAB HASSAN, *Radical Innoncence*, Princeton, 1961.

DAVID GALLOWAY, *The absurd Hero in American Fiction*, Austin, Texas, 1966.

The following collections of essays are often helpful:

The Encore Reader, ed. Marowitz, Milne and Hale, London, 1965.

Modern British Dramatists, ed. J. R. Brown, Twentieth Century Views, Englewood Cliffs, N.J., 1968.

Modern American Theatre, ed. A. B. Kernan, Twentieth Century Views, 1967.

Samuel Beckett, ed. Martin Esslin, Twentieth Century Views, 1965.

Theatre in the Twentieth Century, ed. R. W. Corrigan, New York, 1963.

Contemporary Theatre, Stratford-upon-Avon

Studies No. 4, London, 1962.

American Theatre, Stratford-upon-Avon Studies No. 10, London 1967.

Aspects of Drama and the Theatre, Sydney, 1965.

'British Theatre', *Tulane Drama Review*, Vol. II (No. 2) T 34 (Winter, 1966), is a lively survey of ten years in that institution.

ss

١
الخيال وترابط الأفكار

يرتبط الاصطلاحان (التصوّر) و (الخيال) عادة باسم كولردج[١] ، وبخاصة عند التفريق بينهما أو مقابلتهما ببعضهما . ولكن الاصطلاحين ، بالطبع ، كانا رهن الاستعمال قبل عهد كولردج . ولكي نفهم المعاني الدقيقة التي اسبغها عليهمّا ، والتفريق الذي وضعه بينهما ، يجب أن ننظر في تاريخ النظرية النقدية . يعود المصطلحان الى المحاولات المختلفة التي بذلت لتفسير الأثر الفني بالرجوع إلى العمليات العقلية التي ينطوي عليها الخلق الفني ، وعند التطبيق على الأثر الأدبي ، نربط بينها وبين ما ندعوه بالانشاء . يقول بعض النقاد إن أوصافاً كهذه حول إنتاج العمل لا تساعدنا في الحكم على قيمته الأدبية ، وإن شئنا وضع قولهم في عبارة فلسفية ، فإن الوصف التكويني لا يتصل بالقيمة . ولكن كولردج كان يرى غير ذلك ، ولكن يجب أن نترك هذه المسألة حتى مناقشة لاحقة .

كثيراً ما يقال إن أرسطو ، وهو أول مفكر عظيم يشغل

نفسه بالنقد الأدبي ، لم يكن معنيّاً بالأسس النفسية في الانشاء . وثمة بعض الحق في هذا ، لأن أرسطو كان يُقبل على الأدب من وجهة نظر امرىء مارس العلوم : مع اهتمام بالشيء الذي أمامه دون اهتمام بالمؤلف . فقد كان ينظر الى المأساة الاغريقية نظرة عالم الحياة إلى كائن عضوي يقبل النمو والاندثار ، ولكنها تُرى في الأساس في أحسن حالات النضج ، عندما كان نموها قد بلغ أوجه واندثارها لم يبدأ بعد . لذلك اختار أن ينظر في مآسي الفترة العظمى في الدرامه الاغريقية ، وفي أعمال كتّاب مثل سوفوكليس ويوريبيديس . فهنا بخاصة توجد طبيعة المأساة الحقّة ، بناؤ ها وما ينتظمها من قواعد . وكان اهتمامه بالمأساة بوصفها نوعاً ، لا بجهد المؤلف أن يعبّر عن نفسه .

ولكن أرسطو قد قدّم حقاً شيئاً من التفسير عن أصل الفن ، إذ بوصفه عالِم حياة ، يقدّم تلك الأوصاف بعبارات علمية . وكان من سبقه من الكتّاب أمثال هوميروس قد ربط الفن بالأساطير ، فالشاعر يتلقى الالهام من ربّة الشعر ، وكونها ابنة الذاكرة مسألة ذات دلالة . وقد كرس هذا القول الاعتقاد ليس بأن الخيال يتغذى بالصور المخزونة في ذاكرة الشاعر حسب ، بل إن الشاعر كذلك يجسّد ذاكرة القبيلة ، ويُبقي البطولات حيّة في قلوب معاصريه وعقولهم ، ويحفظ انجازات الماضي وبلاياه وينقلها جميعاً إلى الأجيال المقبلة . وبعد قرون جاء أفلاطون ليقارن الالهام الشعري

بالمغناطيسية. فكما يربط المغناطيس حلقات الحديد معاً بقوة خفيّة ، كذلك ربه الشعر تربط الشاعر بجمهوره بجاذبية غامضة . ولم يكن الشعر عند أفلاطون فنّاً أو صنعة يمكن تعلمها ، بل ضرباً من الوجد الالهي . فالشاعر ، كما يقول في محاورة آيون «شيء خفيف مجنّح مقدس ، لا يأتيه القول حتى يوحى إليه فيغيب صوابه ويزايله عقله» (الترجمة الانكليزية ، بنجامن جاويت) .

ولكن العقل العلمي لدى أرسطو لم يكن مقتنعاً بأوصاف تعتمد الأسطورة والاستعارة وتتناول أموراً يعتقد أن بالامكان تفسيرها بعبارات أقرب الى الطبيعة . فالمحاكاة أو التمثيل غريزة عند الانسان . ففي الصغر كان أول تعلمنا عن طريق المحاكاة ، ونحن نجد متعة في تلك العملية . فهنا ، كما قال في كتاب الشعر ، مصدر الفن وتفسير سبب متعتنا في خلق الأعمال الفنية وتأمّلها .

رغم أن أرسطو قد خطا خطوة عظيمة إلى أمام ، فإنه لم يفعل سوى القليل في سبيل زيادة فهمنا للأسس النفسية في الانشاء الشعري . وكان على هذا النوع من الفهم أن ينتظر حتى بدأ علم النفس ذاته بالتطوّر بشكل مستقل . ولكن ذلك لم يحدث حتى القرن السابع عشر . فعلى امتداد القرون الوسطى كان حديث الشعر تكتنفه البلاغة ، أو كان ينظر إليه بوصفه نوعاً أدنى من المنطق ، ولم يُعط غير القليل

ss

من الاهتمام للمسائل النفسية حول نشوئه . ولكن إذا كان أرسطو قد طبع التفكير القروسطي حول الموضوع ، فإن آراء عصر الانبعاث كانت تستند الى أفلاطون ، أو إلى محاولة للمزاوجة بين الأرسطية والأفلاطونية ذات الطابع المسيحي . ولا يختلف إلا قليلاً عن أفلاطون وصف الخيال الشهير عند شكسبير في مسرحية حلم ليلة صيف ، إذ يضع الشاعر في مصاف المجنون والعاشق (أليس العشق نوعاً من الجنون ؟) :

المجنون ، والعاشق ، والشاعر ،
يمتلئون جميعاً بالخيال ، . . .

فعين الشاعر ، إذ تدور في هياج جميل ،
تنقّل الطرف من السماء إلى الأرض ، ومن الأرض
الى السماء

وإذ يجسّم الخيال
أطياف الأشياء المجهولة ، يحيلها قلم الشاعر

الى أشكال ، ويعطي اللاشيء الهوائي
مسكناً في الجوار واسماً .

(١/٥)

لقد ذهب الاليزابيثيون/ النصف الثاني من القرن السادس عشر/ أبعد من أفلاطون في اعتقادهم أن الشعر

يفتح باباً للحقيقة أبعد من حدود العقل ، وكان ذلك نتاج أفلاطونية محدثة[٢] مسيحية ترى في الخيال صفة الهية ، ووسيلة لرأب الصدع بين السماء وعالم الطبيعة الذي تسبب فيه السقوط /من الجنّة/ . ويعبر (بيكن)[٣] عن هذا المعتقد بشكل بارع في تقدم المعرفة حيث يقول إن الشعر

> كان يُعتقد دوماً أنه على شيء من المشاركة مع الألوهية ، لأنه يرفع الذهن ويقيمه باخضاع ظواهر الأشياء لرغبات الذهن ،في حين أن العقل يقيّد الذهن ويحنيه نحو طبيعة الأشياء .

(الكتاب الثاني)

يقدم (سر فيليپ سدني)[٤] في دفاع عن الشعر النظرية الأدبية الاليزابيثية في أكمل وصف وأحسنه تمثيلاً . ففي ذلك الكتاب يحاول سدني التنسيق بين أرسطو وأفلاطون . فهو يقول إن الشعر فن المحاكاة ، لأن ذلك ما يعنيه أرسطو بكلمته / الاغريقية / التي تعني التمثيل أو التشبيه أو التصوير ، وبصيغة الاستعارة ، صورة ناطقة ، بهذا الهدف : أن تُعلِّم وتسِرّ ،

ولكنه يتحدث بنبرة أفلاطونية محدثة أكثر وضوحاً عندما يقابل عالم الفن بعالم الطبيعة . فهو يقول أن ليس غير الشاعر:

SS

. . . . الذي ترفعه قوة ابتكاره بالذات ، بقادر على النمو فعلاً نحو طبيعة أخرى ، بجعل الأشياء أفضل مما تقدمها الطبيعة ، أو انه يأتي بجديد فيكوّن أشياء لم تكن في الطبيعة من قبل . . . فالطبيعة لم تقدّم الأرض بساطاً وهّاجاً كما فعل شعراء عديدون ، . . . فعالم الطبيعة نحاس ، والشعراء لا يقدمون سوى الذهب .

ولم يحدث ما يقلق هذا الدمج بين الفلسفة الاغريقية والعقيدة المسيحية حتى حلول القرن السابع عشر وظهور (توماس هوبز)[٥]. فقد كان هوبز أكثر من غيره من الفلاسفة أول من أعطى توجيهاً نفسياً لتطور النظرية الأدبية . فقد طوّر مفهوماً عن العقل البشري بقي سائداً في التفكير الانگليزي أكثر من قرن من الزمان . وكان هوبز تجريبياً متزمتاً يعتقد بأن معرفتنا برمتها تأتي من الخبرة الحسية . وهو يقول في الفصل الافتتاحي من كتابه الأشهر **ليڤاياثان** (١٦٥١) أن «ليس من مفهوم في عقل الانسان إلا ويأتي أول الأمر ، كلياً ، أو على أجزاء ، عن طريق تولّده في أعضاء الحس» . فالأشياء التي ندركها تقع على أعضاء الحس لدينا وتنتج صوراً في الذهن ، وتبقى هذه الصور مخزونة في الذاكرة عندما لا يغدو للأشياء ذاتها وجود . وفي موضع يدعو (هوبز) الذاكرة محض (حس متضائل) (**ليڤاياثان** ، ١/٢) . ومن مخزن الصور هذا يتطور التقويم والتصوّر (أو الخيال لأن هوبز لا يفرق بين

الاثنين) . وهو يتوسع في وصف الخيال الشعري هذا في فقرة شهيرة من الرد على داڤنانت (١٦٥٠) :

> الزمن والتعليم مما يولّد الخبرة ، والخبرة تولّد الذاكرة ، والذاكرة تولّد التقويم والتصور ، والتقويم يولّد القوة والهيكل ، والتصور يولّد محسّنات القصيدة . ولم تكن أساطير الأولين عبثاً إذ جعلوا الذاكرة أمّ ربّات الشعر . لأن الذاكرة عالم (ولو في غير الواقع ، ولكنها كما لو كانت في مرآة) تنشغل فيه قدرة التقويم ، تلك الأخت الأقسى ، في تمحيص جاد متزمّت لأجزاء الطبيعة جميعاً ، فتسجل في حروف نظامها ، وأسبابها ، وفوائدها ، واختلافاتها ، وأشباهها ، فإذا ما دعت حاجة للقيام بأي عمل فني ، وجدت قدرة التصور موادها أمامها جاهزة للاستعمال .
>
> (مقالات نقدية من القرن السابع عشر)
> تحرير جي . ي . سپنگارن (أكسفورد ، ١٩٠٨) ، ٢/ص٥٦

وهو يقول لنا في ليڤاياثان ان التصور هو القدرة التي تتبين الأشباه في حين يميّز الحكم الاختلافات . ومن الاثنين «يكون التصور بغير مساعدة الحكم غير معدود من الفضائل : ولكن . . . الحكم . . . مطلوب لذاته ، بغير مساعدة

التصور» (٨/١) . وهو يقول في الواقع :

> بغير ثبات أو توجّه نحو هدف بعينه ، يكون التصور العظيم نوعاً من الجنون ، ومن يوجد لديهم ، إذ يدخلون في نقاش ، لا يلبثون أن يشذّوا عن غرضهم لو طرأ على أفكارهم أي طارىء .
>
> (٨/١)

بوسع المرء أن يرى أن التصور أو الخيال عند هوبز يجب أن يكون تحت سيطرة الحكم . والتصور قدرة تساعد الكاتب أن يضع أفكاره في عبارات جديدة ومقنعة ، ولكنها ليست في حد ذاتها قدرة عقلية . وعندما تكونِ تحت سيطرة الحكم وتوجيهه تغدو أداة بالغة القوة في تحريك قلوب الناس وعقولهم .

> فكلما كان تصور المرء يسير في مسالك الفلسفة الحقة ينتج آثاراً بالغة الروعة لمصلحة الجنس البشري . وكل ما هو جميل ومنيع في البناء ، أو عجيب في المكائن وآلات الحركة ، وكل ما يفيده أصحاب التجارة من مراقبة السموات ، ووصف الأرض ، وشؤون الزمان ، والاقلاع في البحر ، وكل ما يميز مدنيّة أوربا عن بربرية وحوش أميركا إن هو إلا من صنع التصور ولكنه يهتدي بمفهومات الفلسفة الحقة .

ss

ثم إن فيلسوف الأخلاق إذ يخفق في حمل الناس على أن يحيوا حياة الفضيلة لأن تعليمه يوغل في التجريد ، ومفهوماته توغل في التزمت ، يكون في وسع الشاعر أن يجد جمهوراً أكثر استعداداً لما يقدمه من أمثلة ملموسة عن جمال القداسة . ويستطرد (هوبز) فيقول :

> إذ تخفق هذه المفهومات ، كما أخفقت في مبدأ [أي تعليم] الفضيلة الخلقية ، يأخذ المهندس ، أي التصور ، على عاتقه القيام بدور الفلاسفة .
> (الرد على دافنانت ، الطبعة المذكورة ، ٢ ، ص ٥٩ - ٦٠)

من الواضح أن هوبز يرى الخيال في خدمة هدف بلاغي لا منطقي ، فوظيفته أن يُلبس الفكرة لغة جذابة ، ولكن لا مكان له في الجدل المنطقي حصراً .

> في التمثيل والنصح وجميع ضروب البحث الدقيق عن الحقيقة ينهض الحكم بالعبء جميعاً ، غير أن الفهم أحياناً تعوزه الاستنارة بشبيه مناسب ، وهنا يكون للتصور دور كبير . ولكن الاستعارات تُستثنى تماماً في هذا المجال . فلكونها تتعامل بالخداع صراحة ، يكون من الحماقة عينها استخدامها في النصح أو الحجاج .

(ليفاياثان ، ١/٨)

ss

هذا الشرح الذي يقدمه هوبز عن دور الخيال يجمع نظرية عصر الانبعاث الموروثة مع مقترب نفسي جديد . فهو يتبع كتّاب عصر الانبعاث في عد الخيال في خدمة الفيلسوف والأخلاقي ، فوظيفته تقديم رداء جذاب للحكمة والفضيلة التي يفسرون . في هذا المجال يكون هوبز تقليدياً . ولكنه يلجُ أرضاً جديدة في الوصف النفسي الذي يقدمه عن العمليات العقلية التي ينطوي عليها الانشاء . فلم يعد الخيال نوعاً من الجنون أو الوجد ، رغم أنه في الأحلام والخيالات المغرقة يقترب من ذلك . فهو في الأساس من أشكال الذاكرة، ولكنها ذاكرة محررة بعض التحرير من قيود التجربة الفعلية . إذ يقدر الخيال أن يستحوذ على خزين الصور الحسية المكدسة في الذاكرة ، وعندما يكون محكوماً بهدف فني ، يقدر أن يرابط بينها في أنماط جديدة مبهجة . وهو لا يقدر بالطبع أن يبتكر شيئاً جديداً تماماً ، لأن مادته جميعاً تأتي من خبرة حسية ، ولكنه يستطيع السمو فوق قيود الواقع التأريخي . ويرى هوبز ، مثل أرسطو ، أن الشاعر أرفع من المؤرخ مقاماً ، ولكنه ليس أرفع من الفيلسوف .

كان درايدن[٦] من اتباع هوبز في النظرية السياسية ، وكذلك في تفسير الانشاء الشعري الذي أشاعه على نطاق واسع . وكان هوبز ، كما رأينا ، يكاد يماثل بين الذاكرة والخيال . فهو يقول في **ليڤاياثان** إن «الخيال والذاكرة شيء واحد ، يختلفان في التسمية لأسباب مختلفة» (١/٢) .

ss

وعملية الانشاء تنطوي على تقليب الصور المخزونة في الذاكرة ، كما يقلّب المرء بطاقات في نظام حفظ الملفات ، أو ، بعبارة هوبز بالذات «كما يكنس المرء غرفة بحثاً عن جوهرة ، أو كما يطوف كلب في حقل حتى يجد أثراً يقتفيه ، أو كما يستعرض المرء حروف الهجاء ليشرع في قافية» (المصدر المذكور ، ١/٣) . وفي مقدمة السنة العجيبة يستعمل درايدن صورة الكلب عينها إذ يقول :

> قدرة الخيال لدى الكاتب . . . مثل كلب نشيط ، يذرع الأبعاد في حقل الذاكرة ، حتى يجد الموضع الذي كان في إثره .
>
> (مقالات ، تحرير دبليو . پ . كير ، أكسفورد ، ١٩٠٠ ، ١/ص ١٤)

ويتضح أن تفسير الانشاء الشعري عند درايدن هو في الأساس ما نجده عند هوبز ، لأنه يقول :

> لذلك يكون من أول النِّعم في خيال الشاعر الابتكارُ الحقّ ، أو إيجاد الفكرة ، وثانيها التصور أو التنويع الذي يستنبط اويشكل تلك الفكرة كما يمثلها الحكم بما يناسب الموضوع ، وثالثها فن القول ، أو فن إظهار تلك الفكرة وتزويقها ، بعد أن تم إيجادها والتنويع فيها ، بكلمات ذات مغزى ، مناسبة رنانة : فحيوية الخيال تبدو في

الابتكار ، والخصوبة في التصور ، والدقة في التعبير .
(المصدر نفسه ، ص ١٥)

ولم يمض وصف العقل عند هوبز من دون تحدٍّ ، ولكن قبل أن نتناول منتقديه علينا أن نبدأ باستعراض من توسَّع في ذلك الوصف وطوّر فيه . فمن بين أولئك المفكرين من كان ذا أثر كبير في القرن الثامن عشر ، ممن وضع أسس النظرية الجمالية التي غدت مقبولة بوجه عام في تلك الفترة . فهناك أولاً «جون لوك» الذي قدّم في «طريق الأفكار الجديد» إطاراً يفسر طريقة عمل العقل البشري . فقد كان «لوك» تجريبياً مثل هوبز ، أي أنه يؤمن بأن معرفتنا جميعاً تأتي عن طريق التجربة (باستثناء وجود الله ، وهو ما يعتقد بإمكان تبيانه ، وباستثناء معرفتنا بالذوات الأخرى وهي مسألة حدس مباشر) . ففي مقالة في الفهم البشري (١٦٩٠) يشبّه لوك العقل البشري بصفحة ورق بيضاء يترك فيها العالم الخارجي انطباعات ، وفي مرحلة الادراك الأولى يكون العقل سالباً ويتم التوصل الى المعرفة بربط الأفكار الموجودة في العقل مع الاحساس . وهو يتبع هوبز في القول بوجود قوّتين في العقل ، واحدة ترى التشابهات بين الأفكار ، وأخرى تميز الفروق بينها . فما يدعوه بكلمة «الفطنة» في هذه الفقرة من المقالة تشبه الى حد كبير ما يقصده هوبز بكلمة «الخيال» .

فالفطنة توجد بخاصة في تجميع الأفكار ووضعها معاً

في خفة وتنوّع ، حيثما يوجد تشابه أو تجانس ، فتصنع منها صوراً بهيجة ورؤى مقبولة في التصور ، والحكم على النقيض من ذلك ، يوجد في الناحية الأخرى ، حيث يفصل الأفكار بعناية ، واحدة عن واحدة ، حيثما يوجد من الاختلاف أقلّه ، لكي لا يقود التشابه الى الشطط .

(٢/١١)

ولكن موقفه من الكتابة الخيالية كان أشد تزمتاً وحرصاً من موقف هوبز ، فإذ كان هوبز طوال حياته معنياً بالأدب ويعدّ الكثير من الشعراء بين أصدقائه ، كان ‹لوك› ينظر الى الفنون بشيء من الريبة. وإذ تجد الفطنة والتصور مجالاً أرحب مما تجده الحقيقة القاسية والمعرفة الحقة في هذا العالم ، فليس من السهل النظر الى مجازي القول والتضمين في اللغة على أنها من المثالب أو سوء القصد . واعترف أننا في الكلام الذي نطلب فيه اللذة والمتعة من دون المعرفة والفائدة ، تكون هذه المحسّنات المستعارة مما لا يجوز احتسابه من العيوب . ومع ذلك . . . علينا أن ندرك أن فن البلاغة جميعاً . . . وكل ما ابتكرته الفصاحة من استعمال الكلام مجازاً وصنعة ، إن هو إلا للايحاء بأفكار مغلوطة، ولتحريك العواطف ، حتى تقود الرأي الى الشطط .

(٣/١٠)

ثم إن (لوك) قد طوّر نظرية حول «ترابط الأفكار» هي الأخرى تتناول بالغمز ما كتبه هوبز عن الخيال . وقد نحت (لوك) هذا المصطلح بالذات عندما أضاف فصلاً عن الموضوع الى الطبعة الرابعة من المقالة عام ١٧٠٠ ، ولكن ظاهرة استدعاء الفكرة فكرة أخرى في الوعي مسألة كانت معروفة منذ أيام أرسطو . ولكن هوبز هو الذي ربط المسألة بالعملية الخيالية . فقدرة التصور على ربط الصور المتشابهة تتوسع بالترابط عن طريق التماس ، وهي العادة العقلية التي توجد لدينا جميعاً ، إذ تقدر الصورة على استدعاء صورة أخرى سبق أن كانت مرتبطة بها . فرائحة الخزامى التي نشمها الآن تستدعي صورة الكوخ الذي قضينا فيه العطلة ، لأن الخزامى كانت تنمو في الحديقة حول ذلك الكوخ . هذا الترابط الطليق ، كما كان هوبز يعرف جيداً ، يمكن أن يكون ميزة في الأحلام أكثر منه في الفن . وهو يرى أنه في حاجة الى سيطرة الحكم ، لذلك كان يعلق أهمية على السببيّة بوصفها عنصراً آخر في الترابط . فالذاكـرة غالباً ما تربط بين الحدث وسببه أو نتيجته ، وهذا ما يبلغ صفة الاحتمال المرغوبة في العمل الأدبي . وهنا تارة أخرى نجد التصور تحت سيطرة الحكم ، لأن مفهوم السببية مسألة منطق لا مسألة بلاغة .

كان (لوك) ينظر الى قدرة العقل على ربط الافكار على أنها خطرة بوجه عام . فقد تترابط الافكار طبيعيا ، أي

SS

بما يناسب درجة الخبرة ، أو منطقيا ، ولكن غالبا ما يعمل الناس علاقات غير معقولة بين الافكار ، وعن طريق الترابطات المتكررة الزائفة يتوصلون الى تكوين عادات من الخطأ والتحامل في تفكيرهم . ان (لوك) نفسه لم يحاول ربط نظريته عن ترابط الافكار مع الخيال مباشرة ، ولكن معالجة الموضوع لديه توحي بوضوح بالمنزلة المتدنية التي أعطيت للشعر . ولكن الاهم من ذلك ما تركته المقالة من أثر عظيم في اشاعة نظرية لوك حول ترابط الافكار بوصفها نظرية نفسية قادت الى تطورات أبعد في الجماليات والنقد الادبي . كان (آديسن) اول ناقد طبق نظرية لوك في النقد اذ نشرمباهج الخيال على صفحات مجلته المتفرج ، فكان انتشارها أكثر من انتشار مقالة لوك نفسه . لقد حول آديسن هذه النظرية من مسألة تهم الفلاسفة المختصين وحدهم الى نمط شاع فأثر في الحساسية العامة في عصره . وقد أدت معالجة آديسن بالشعراء وقرائهم ألا يطلبوا في الشعر محض أفكار واضحة دقيقة ، بل ان يبحثوا عن الترابطات العاطفية التي تثيرها الصور الشعرية . لقد كان من أثر الادب الفرنسي و« الجمعية الملكية»[٧] أن تعاونا على تقريب الشعر من النثر، واقناع الناس بقبول ما دعاه (توماس سبرات) في تاريخ الجمعية الملكية (١٦٦٧) « طريقة في الكلام قريبة عارية ، طبيعية » . ولكن مقالات آديسن غدت تشجع القراء أن يضفوا

خزينا من الدلالات على الكلمات قدر ما تحمله تلك الكلمات من معان . وليس من حد يقف عنده الخيال وهو يقود عقل القارىء بقدرته على الربط ، اذ يقول أديسن :

> . . . فأية اشارة الى ما سبقت لنا رؤ يته غالبا ما تثير مشهدا كاملا من الصور وتوقظ العديد من الافكار التي كانت تغفو في المخيلة ، وقد يكون لرائحة بعينها ، أو لون ، أن تملأ الذهن فجأة بصورة حقول أو جنائن عرفنا فيها تلك الرائحة أو اللون أولا ، وتجلب للعيان انواع الصور جميعا مما كان يحفّ بها يوما . ويتسلم خيالنا الاشارة ، فيقودنا على غير توقع الى مدن ومسارح ، وسهول ومروج .

(المتفرج ، العدد ٤١٧)

رغم ان نظرة آديسن تربط الخيال بالذاكرة ، فانها كانت ذات أثر في تحرير النقد الادبي . ولكن قبل ان نتناول هذا التأثير يجب ان نعرج على التطور الذي حدث في علم النفس الترابطي على يد اثنين آخرين من مفكري القرن الثامن عشر ، هما (ديفد هارتلي) و (ديفد هيوم) . كان (هارتلي) من أتباع لوك ، وكان مثل استاذه يؤكد أهمية الاحساس بوصفه مصدر المعرفة ، بما في ذلك مبادؤنا الاخلاقية ، والاخلاق عند هارتلي نتاج الخبرة ، اذ إنه أنكر آراء الفلاسفة القائلين بأن الافكار الاخلاقية تنشأ بالفطرة .

والاخلاق عند هارتلي تقوم على ترابط الافكار وبخاصة الربط بين الشر والألم ، والخير واللذة . مبدأ اللذة النفسي هذا يقول اننا نتجه نحو حياة الفضيلة لان عمل الخير يعود علينا باللذة ، ولان نوعا مصفّى من ارضاء الذات يكون معين الاخلاق . والجديد في كتابات هارتلي أنه قدّم نظرية الترابط في عبارات فزيولوجية . فقد ظهر كتابه **ملاحظات حول الانسان** عام ١٧٤٩ . وساعدت على انتشار آرائه صيغة مكثفة من هذا الكتاب أخرجها(جوزيف پرستلي) بعنوان **نظرية هارتلي في العقل البشري** . يفسر هارتلي العقل بوصف مادة الوعي على أنها الاحساسات أولا ، ثم تعقبها الافكار البسيطة أو الصور التي هي نسخ عن الاحساسات ، أو هي احساسات تخلّفت بعدما أزيلت أشياء الحس التي أدّت اليها ، وثالثا ، الافكار المعقّدة التي تنتج من ترابط الافكار البسيطة بعضها مع بعض . وهذه تتطابق مع المراحل الثلاث : الاحساس ، والذاكرة ، والفكر . والمبدأ الذي يشتغل العقل بموجبه هو ترابط الافكار بفعل التماس في الزمان والمكان ، والتواتر الذي ترابطت به تلك الافكار في الماضي . يحاول هارتلي اذن تفسير العمليات العقلية لدينا بعبارات من علم الفسلجة/ وظائف الاعضاء/ او من علم الاعصاب . فالاشياء الخارجية تنزل على أعضاء الحس لدينا وتحدث اهتزازات في الجهاز العصبي والدماغ . ان هذه

الاهتزازات تستمر ، حتى عندما لا تعود تلك الاشياء موجودة ، ولو بقوة متضائله ، ويمكن انعاشها عن طريق ترابط الافكار . لا يختلف وصف هارتلي من بعض الوجوه عن النظريات الحديثة التي تشبّه العقل بالحاسبة الالكترونية /الكومبيوتر/ وذاكرتها المخزونة في دوائر كهربائية تشتغل عندما تطلق اليها الاشارة المناسبة .

وربما كان هيوم أقل شعبية من هارتلي ، ولكنه كان مفكرا اكثر تطرفا ، ذهب بالتجريبية الى خاتمة متطرفة فأثار بذلك معارضة (كانْت) الذي قال ان تشكيكيّة هيوم هي التي أيقظته من « تهويماته المذهبية » . في عام ١٧٣٩ نشر هيوم **رسالة في الطبيعة البشرية** ، وفي عام ١٧٤٨ **بحث في الفهم البشري** .

كان (لوك) يرى المعرفة في اطار من العقل يؤثر في مواد التجربة الحسية ، لكنه كان يعتقد كذلك أن أشياء التجربة الحسية تتعلق بعالم خارجي يحكمه قانون السببية . ولكن السببية عند هيوم تنزل الى مرتبة الترابط :

> والذهن اذ ينتقل من فكرة او انطباع عن شيء الى فكرة أو معتقد عن شيء آخر ، لا يكون محكوما بالعقل ، بل بمبادىء بعينها ، تربط الافكار عن تلك الاشياء معا وتوحدها في الخيال .

(رسالة ، الكتاب الاول ، القسم ٣/٤)

وليس الخيال سوى اسم لعملية الترابط هذه حيث تتصل الافكار طبقا لما فيها من شبه او تجاور او تواتر في ترابطها السابق . وتكرُر الافكار عينها على نفس النسق من التلاحق يؤدي بالناس الى حسبان هذه الافكار مرتبطة بشكل عرضي ، ولكن هيوم يرى أن ليس من ضرورة منطقية لمثل هذه العلاقات ، فهي مسألة عادة صرف . وقد أدى به التشكك الى انكار وجود الاشياء المستمر بمعزل عن العقل المدرك ، وكذلك الى انكار الوجود المستمر للذات المدركة . فنحن لا نملك فكرة دائمة عن ذات مستمرة ، بل مجرد سلسلة من الانطباعات المنفصلة دائمة التغير . ونحن في الواقع « لسنا سوى حزمة او مجموعة من المدركات المختلفة » . لقد حذف هيوم هذا القول المتطرف من البحث ، لكن موقفه الفلسفي يتصف بالتشكيك الكبير حول المعرفة البشرية بحيث لا يرى في الخيال اكثر من شكل من أشكال الذاكرة ، يقول عنها « ان الفرق بينها وبين الخيال يكمن في قوتها الاسمى وحيويتها » (رسالة ، الكتاب الاول ، القسم ٣/٥) .

لقد رأينا أن آديسن ، اذ وسع مبدأ الترابط ليشمل العواطف الى جانب الافكار ، قد وضع أساسا لتفسير الفروق في الذوق . فهو يقول ، «قد يكون من المفيد في هذا المجال» ان

ننظر كيف يتفق لجماعة من القراء ، يعرفون اللغة نفسها جميعا ، ويعرفون معاني الكلمات التي يقرأون ، ولكنهم مع ذلك يخرجون بمذاق مختلف عن الأوصاف نفسها . فنحن نجد الواحد منهم يتجاوب مع الفقرة ، بينما يمر الآخر بها بشيء من البرود وعدم الاكتراث .

ويكون التفسير ، بالطبع ، ان الفقرة تثير ترابطات شتى لدى قراء مختلفين .

فهذا الاختلاف في الذوق يجب ان يصدر اما عن اكتمال الخيال عند امرىء أكثر منه عند آخر ، أو عن اختلاف الافكار التي يسبغها قراء مختلفون على الكلمات نفسها .

(المتفرج ، العدد ٤١٦)

ولا يرضى آديسن ان يترك الذوق مسألة تفضيل فردي ، بل انه يشتاق الى اقامة مبدأ عام . وهو هنا يعارك مشكلة روّضت سلسلة طويلة من كتّاب القرن الثامن عشر ، ولكن المسألة المهمة في النقاش الراهن توكيده الدور الذي تلعبه المشاعر في استجابتنا الى الصور والدور الذي يلعبه الذوق في أحكامنا الجمالية . وفي كلا المجالين يكون آديسن كاتبا يقف عند بداية حركة في اتجاه الرومانسية . ورغم أهمية ذلك

الامر ، يحدد معالجة الخيال عند آديسن اهتمامه بالتقدير الشعري دون الانشاء الشعري ، كما يحدده قبوله بالترابط مبدأ نفسيا رئيسا . ولو أردنا معارضة متطرفة تجاه النظرة الى الخيال التي سبق تقديمها ، كان علينا ان نطلبها لدى كتّاب ينتمون الى تراث فلسفي يختلف عما لدى هوبز ولوك .

كان في وسع(ملتن) حتى بعد ان أنجز هوبز كتابه **ليڤاياثان**، ان يفتتح **الفردوس المفقود** بابتهال الى الله، تماما كما يبتهل هوميروس الى ربة الشعر السماوية في بداية ملحمتيه العظيمتين . ولم يكن ذلك مجرد بهرجة أدبية من لدن ملتن ، لانه في الواقع يقول في بداية الكتاب التاسع من قصيدته :

راعيتي السماوية ، التي تتفضل
بزيارتها الليلية من دون تضرّع ،
وتملي عليّ وأنا أهوِّم أو توحي
في يُسر بشعري الذي لم أفكّر فيه من قبل ،

لقد كان يرى ان شعره يأتيه بوحي من روح الله لانه مسيحي ورع . ففي **الحكمة في حكومة الكنيسة** (١٦٤٢) سبق له ان كتب عن العون الذي يأتيه لا « عن طريق التضرع الى السيدة الذاكرة وبناتها الساحرات ، بل عن طريق الصلاة الورعة الى الروح الازلي الذي يملك ان يُغني بكل قول ومعرفة » . ولكن هوبز في **الرد على داڤنانت** يرفض بازدراء

مثل هذه الافكار ، وبخاصة عندما تصدر عن شاعر مسيحي .
فهو يقول :

لماذا يظن مسيحي ان من الزينة في شعره تدنيس الاله الحق او الابتهال الى اله زائف ، هو ما لا أتخيل سببا له سوى محاكاة عادة من غير داعٍ ، عادة حمقاء تجعل الانسان ، الذي أُعطي النطق في حكمة من أسس الطبيعة ومن تأمّله بالذات ، يحبّ ان ينطق عن طريق النفخ(٨) مثل مزمار القربة .
(مقالات نقدية من القرن السابع عشر ، ٢ ، ص ١٣٠)

فحصافة هوبز المتشككة وفطنته النفسية تجتمعان مع اسلوبه اللاذع في طرد فكرة تقول ان الله قد يتكلم مع الناس مباشرة ، في اليقظة او في المنام . فهو يقول في ليڤاياثان :

لو أن امرأ ادّعى أمامي أن الله قد كلمه بشكل خارق ومباشرة ، وكنت أشك في قوله ، فانه لا يسعني الادراك بسهولة أي جدل سيطلع به عليّ ، ليرغمني على التصديق . . . فالقول انه قد كلّمه في الحلم لا يزيد على القول انه رأى في الحلم ان الله كلمه .
(٣/ص ٣٢)

كان ملتن أفلاطونيا مسيحيا ، وكانت جماعة من الناس

SS

تحمل عقائد مشابهة هم (أفلاطونيو كمبردج) أول من تصدى لفلسفة هوبز . يصف (گلبرت برنيت مطران سولزبري ، وهو احد المعاصرين ، جماعة كمبردج هذه في صراعها لدحض تعاليم هوبز بقوله :

كان هوبز من أتباع البلاط زمنا طويلا ، وقد كان يُنظر اليه هناك على أنه عالم رياضي ، رغم انه في الواقع لم يكن يعرف الكثير في ذلك المجال ، . . . وقد جاء الى انگلترا في عهد كروموبل ، ونشر كتابا شريرا جدا بعنوان غريب جدا هو ليڤاياثان . . . ويبدو انه كان يعتقد ان الكون هو الله وان الارواح مادية وان الفكر ليس سوى حركة خفيفة لا تدرك . كان يرى ان المصلحة والخوف من الاسس الرئيسة في المجتمع : وكان يضع الاخلاق جميعا في ملاحقة ما فيه ارادتنا الخاصة أو مصلحتنا . . . وهكذا اجتهدت هذه الجماعة في كمبردج ان تفرض مبادىء الدين والاخلاق وتتفحصها على اسس واضحة ، وبطريقة فلسفية .

(برنيت ، تاريخ زمانه ، نشر بعد وفاته ، بين ١٧٢٤ -٣٤ ، المجلد ١ ، ص ١٨٦)

كان أفلاطونيو كمبردج يحاربون آراء هوبز على جبهة عريضة تشمل قطاعاتها اللاهوت وما وراء الطبيعة

والاخلاق ونظرية المعرفة . ولكنهم في الاساس كانوا يشتركون جميعا في مخالفة هوبز القول بتقليص الواقع الى مادة وحركة . فقد كتب(رالف كدوورث) (وهو من زعماء الافلاطونيين : وكان رئيس كلية ملتن/ كلية المسيح بجامعة كمبردج) في **النظام العقلي الحق** (١٦٧٨) أن اتباع هوبز لايرون من الاسباب الفلسفية للاشياء سوى المادي والآلي ، وهذا في الواقع يؤدي الى طرد كل سببية عقلية ، وبالتالي الهية ، من العالم ، كما يؤدي الى جعل العالم أجمع لا يزيد على كومة من التراب ، تثار صدفة .

(١/ص ٢١٧)

لقد أحال أتباع هوبز الله الى« متفرج كسول يراقب النتائج المختلفة لحركة الاجسام الاعتباطية الضرورية» . ويبدو أنه لم يبق ثمة مجال لما هو روحي ، فضلا عما هو معجز ، لان كل شيء كان يشتغل بعناد طبقا لقوانين المادة في حالة الحركة . يقول كدوورث :

لقد صنعوا نوعا من العالم الميت المتخشّب ، كما لو كان تمثالا محفورا ، ليس فيه أبداً ما هو حيوي أو ساحر .

(ص ٢٢١)

لقد عُني كدوورث بخاصة بدحض تفسير هوبز حول طريقة أدراكنا وبلوغنا المعرفة . ففي مواجهة تجريبية هوبز ، استطاع ان يطور فلسفة مثالية ترى العقل أداة خالقة فاعلة في الادراك وليس محض وعاء سالب يستقبل الانطباعات الحسية من العالم الخارجي . ولكي يصور ذلك يتخذ مثالاً من ادراكنا مثلثا أبيض . فبموجب نظرية هوبز يكون ادراكنا محض الترابط بين حقائق الحس مثل صفة البياض ، والشكل المثلث وأية خصائص حسية أخرى تكوّن مظهر المثلث . يقول كدوورث ان مثل هذا التفسير يلغي قدرة العقل على ادراك الاشياء بوصفها اشياء . فصفات مثل البياض والثلاثية ليست محض حقائق حسية بعينها ، بل مفهومات ندركها بوصفها خصائص تتصل باشياء أخرى كما تتصل بهذا المثلث الذي ندركه الان . وعند هوبز ليس «البياض» سوى اسم ، ليس له وجود حقيقي ، والحقيقي هو هذه الخصائص . ولكن كدوورث ، من الناحية الاخرى كان أفلاطونيا يعتقد ان مثل هذه الافكار العامة حقيقية يدركها العقل ، وان المعرفة التي تصلنا عن طريق الحواس لا تتجاوز المظاهر . فالعقل في الانسان ليس وليد الخبرة الحسية ، بل هو وليد الفطرة .

لم يكن أفلاطونيو كمبردج من المعنيين بالجماليات بصورة خاصة ، رغم أن قسماً منهم مثل (جون نوريس)

و (هنري مور) كانوا شعراء إلى جانب كونهم فلاسفة . ولكن فلسفتهم كانت تتحدى تفسير العقل عند هوبز ، وتفسير الخيال كذلك . كان (ارل شافتسبري الثالث) أول فيلسوف انكليزي عُني بالجماليات بشكل جاد ، يعدّ نفسه من أتباع حلقة كمبردج رغم أنه كان من تلامذة (لوك) . ورغم إعجاب شافتسبري بمعلّمه القديم كان ينظر إلى تجريبيّته على أنها تدور في فلك هوبز . وقد كان يشعر في الواقع أن تأثير لوك قد يكون خطراً ، إذ بينما كانت الآراء الدينية والسياسية عند هوبز قد جعلته موضع شك ، بل موضع كراهية ، كان لوك شخصية محترمة . وقد عبّر عن ذلك في رسالة كتبها الى شاب كان يرعاه في دراسته في اكسفورد :

> بالرغم من تعظيمي له بسبب كتاباته الأخرى . . . وإنني عرفتهُ جيداً ، وبوسعي أن أشهد بإخلاصه كمسيحي مفرط الحماس مؤمن ، قد سار لوك على نفس الطريق [مثل هوبز] . . . لقد كان لوك هو الذي سدّد الضربة الناجعة : لأن شخصية هوبز ومبادئه الخانعة بخصوص نظام الحكم هي التي أزالت الخطورة من فلسفته .

(رسائل إلى شاب في الجامعة ، ١٧١٦)

في مقالة في الفهم البشري هاجم لوك فكرة أن العقل

يملك أفكاراً سليقيّة[٩] ، ولكن شافتسبري يرى أن لوك إنما كان ينازل شاخصاً من قش . فالمسألة ليست هل نحن نولد مع أفكار بعينها توجد في العقل ، بل هل نحن مضطرون أثناء تفسير الخبرة لصياغة أفكار لا تصدر بالذات عن الحبرة . ثم يستطرد فيقول إن صفة (سليقية) كلمة لم يُوفَّق في اختيارها : فالكلمة المناسبة ، رغم ندرة استعمالها ، هي « مطابِعة » / أي مماثلة في الطبع / إذ ما علاقة ولادة أو نمو هذا الجنين الخارج من الرحم بهذه المسألة ؟ فالقضية لا تدور حول زمن دخول الأفكار ، أو لحظة خروج جسم من آخر : ولكنها تتعلق بتكوين الانسان ، وإن كان ذلك يسمح عاجلاً أم آجلاً (ولا يهم متى) أن تنبع منه فكرة النظام والسيطرة والاله. والاحساس بها بشكل لا يقبل الخطأ ، حتمي ، وضروري .

(المصدر نفسه)

ويرفض شافتسبري مقارنة لوك العقلَ بصَفحة ورق بيضاء ، والاعتقاد بأن المعرفة تصدر عن الخبرة الحسية وحسب . وهو يرى أن العقل خلاق وأن هذه القدرة تأتي من الله الذي خلق الانسان على صورته .

. . . فالعقل إذ يحبَل من ذاته ، يمكن أن يُعان حسب . . . لدى الولادة . وإخصابه من لدن طبيعته بالذات . ولا يمكن له أن يكون قد لقِّح قط من أي

SS

عقلٍ غير ذلك الذي كوّنه في البدء ، الذي هو . . .
مصدر كل جمال عقلي ، كما هو مصدر كل جمال
غيره .

(خصائص ، ۲/ص ١٣٥)

علم نفس الترابط لدى هوبز يتصل عن كثب بتصويره الحقيقة على أنها مادة في حالة حركة . وعند شافتسبري يعكس العقل البشري عالم طبيعة عضوي . وقد قادته أفلاطونيته الى الاعتقاد أن وراء النظام الطبيعي عالماً مثالياً سامياً ، لا يكون هذا العالم بالنسبة إليه سوى تقريب . ولكن المثالي لا يكشف عن نفسه في كيانات محددة ميتة ذات بنية آلية ، بل إنه يتجسّد في أشكال متغيرة عن عالم هو نموّ عضوي ذو حياة . فالفن الذي هو محاكاة الطبيعة أو تمثيلها يجب أن يكون كذلك خلقاً بالمعنى الفعلي ، كما يجب أن يكون الابتكار الشعري عملية خلّاقة . وفي ملاحظاته التي خلفها عن كتابه الذي لم ينشر ، **شخصيات ثانية** ، يوسّع شافتسبري خلافه مع هوبز ولوك ليشمل الجماليات :

لذلك فإن هوبز ولوك والآخرين ما يزالون نفس الانسان ونفس الجنس في الأساس . ـ «الجمال لا شيء » . « الفضيلة لا شيء » . ـ لذلك «المنظور لا شيء » . ـ «الموسيقى لا شيء » . ـ ولكن هذه من الحقائق أعظمها ، وبخاصة الجمال ونظام المشاعر .

ss

فهؤلاء الفلاسفة ومعهم أعداء الذوق الفني يمكن أن يشملهم اسم واحد هو : برابرة .

(شخصيات ثانية ، ص ١٧٨)

عوضاً عن علم نفس الترابط ، يقدم شافتسبري صورة للعقل على شبه العقل الالهي ، صورة خلّاقة في أصالة . وقد يستطيع الفنان العادي أن ينتج عملاً بتجميع شذرات وقطع عن عمله من الذاكرة ، بطريقة يصفها شافتسبري أنها « استخدام عشوائي للفطنة والتصور من غير تمييز » .

ولكن بالنسبة للانسان الذي يستحق عن جدارة وبمعنى دقيق اسم شاعر ، وهو بارع فعلًا ، أو ضليع في مجاله ، قادر على وصف الناس وتصرفاتهم ، ويعطي الفعل شكله الدقيق وأبعاده ، سوف نجده ، إذا لم أكن مخطئاً ، مخلوقاً مختلفاً تماماً . مثل هذا الشاعر هو في الحق صانع ثان ، پروميثيوس فعلي تحت جوپتر[١٠] فمثل ذلك الفنان الأسمى أو الطبيعة الشاملة المبدعة ، يشكل كلًّا ، واضحاً ومتناسقاً في حدّ ذاته ، مع ما يناسب من خضوع وتبعية في الأجزاء المكوّنة .

(خصائص ١ ، ١٣٥ ـ ٦)

يأخذ شافتسبري عبارة « الطبيعة المبدعة» من كدوورث

الذي استعملها في وصف مبدأ يرى أنه فاعل في عالم الطبيعة . فهذا المبدأ أداة العقل الالهي ، فالعالم لم يخلق بفعل واحد حاسم ، ولكنه يتماسك على الدوام بالحضور الالهي . فالشاعر ، كالله ، لا يخلق عالمه بتجميع آلي للمادة الأولية التي يشتغل عليها ، ولا بختم هذه المادة كما يُختم الشمع بخاتم ، بل بعملية عضوية تشبه عملية الحبَل . فالعنصر الفعال في ذهن الشاعر الذي يشابه «الطبيعة المبدعة» هو روح التكوين في الخيال ، الذي يجسّد فكرة الشاعر في أشكال معقولة ، تماماً كما تكون الخليقة تجسيد فكرة الله .

ورغم أن شافتسبري رفض ترابط الأفكار على أنها تفسير للخيال ، فإنه لم يعوّض عن ذلك بنظرية نفسية مناسبة في التأليف الشعري كما أنه لم يستطع تقبّل نظرية المعرفة عند لوك . ولكن يجب ألا نقلل من أهمية شافتسبري ، إذ انه في ناحيتين بخاصة كان مبشّراً بمفهوم رومانسي في الشعر والخيال الشعري . الأول هو التشابه الذي رسمه بين عقل الله وعقل الشاعر ، والثاني اعتقاده أن الطبيعة ليست آلة بل كائناً عضوياً . وكلا الأمرين ، كما سنرى ، ضروري لفهم كولردج . وثمة مفارقة تاريخية في حقيقة أن كولردج وهو القارىء النهم ، لا يبدو أنه كان على معرفة بكتابات شافتسبري في حين كان شافتسبري يُعدّ في ألمانيا شخصية

مؤثرة عرفه العديد من الكتّاب أمثال ليسّنك وهردر وكانْت وشيلر[١١] ممن صاروا يعدّون في إنگلترا أنبياء حركة جديدة . ولكن أهميته في انگلترا تضاءلت مع امتداد القرن بفعل بروز فلسفة تجريبية ، حتى ان أتباعه وقعوا تحت تأثير لوك بحيث انهم حاولوا تطويع آرائه الى «طريق الأفكار الجديد » .

إن قصيدة «إيكنسايد»[١٢] الطويلة مباهج الخيال (١٧٤٤) مدينة بوضوح لأعداد مجلة المتفرج التي تحمل العنوان نفسه ، ولكنها تحمل نَفَساً أفلاطونياً يدين قليلاً لأفكار شافتسبري ، ويعترف ايكنسايد بذلك في الهوامش وفي القصيدة نفسها ويضع ايكنسايد الخيال بين الحواس والفهم مثل آديسن والواقع أنه يقول ذلك في بداية خطة قصيدته حيث يذكر :

> ثمة قدرات في الطبيعة البشرية يبدو أنها تتخذ موقفاً وسطاً بين أعضاء الحس وقدرات الادراك المعنوي : وقد أطلق عليها اسم واسع الشمول : قدرات الخيال .

وهذا يردد ما ورد في العدد ٤١١ من المتفرج حيث يصف آديسن «مباهج الخيال» على أنها «ليست غليظة كما هي في الحواس ، ولا ناعمة كما هي في الفهم ». وبعبارة أخرى ، يجد الرجلان أن الأعمال الفنية ملموسة بشكل أقل

SS

من أشياء الحس ، ولكنها مجردة أقل من المفهومات . وفي هذا المجال يسبقان قول كولردج الذي يرى أن الخيال قدرة تأمّل بين الادراك الحسي والفهم . ولو طوّر أحدهما هذه الرؤ ية لتوصّل إلى نظرية في الخيال بوصفه مصدراً للرموز تجمع صفات الخصوصية والتعميم ، ولكنهما كانا تحت تأثير لوك ، وأكثر اهتماماً بالدور الذي يلعبه الخيال في تقدير قيمة الشعر من الاهتمام بالابتكار الشعري . يشير ايكنسايد في احدى قصائده إلى التوفيق الذي حاول أن يبلغه بين الأفلاطونية وبين ما يعدّه تفسيراً حديثاً للذهن ، رغم أنه في هذا المجال يذكر «بيكن» وليس «لوك» .

أجتهدُ كي أربط الجمال بالحقيقة ،
والموافقة الوقور بالقبول المرح ،
وأحكُمَ رؤ ى أفلاطون
بقوانين «الفيريولامي»[١٣]

(القصيدة ١٦)

قليل من الكتّاب ، مهما كانوا رومانسيين في مجالات أخرى ، قدروا أن يبلغوا أكثر من هذا التوفيق عند استغوار[١٤] الخيال الشعري . ورغم أن «برك»[١٥] قد وسع في فكرة التقدير الجمالي لتشمل الرفيع والجميل معاً ، فإنه لم يقدر أن يكتب إلا بهذه العبارات حول الخيال :

SS

يمتلك عقل الانسان نوعاً من القدرة الخلاقة الخاصة به ، قد تشاء تمثيل صور الأشياء على النسق والشاكلة التي تسلّمتها بها الحواس ، وقد تربط تلك الصور بطريقة جديدة وحسب نسق مختلف . وتدعى هذه القدرة الخيال ، وإليها يعود كل ما يدعى فطنة أو تصوراً أو ابتكاراً وما الى ذلك .

(في الذوق)

رغم أن برك يدعو الخيال خلاقاً إلا أنه لا يزيد على كونه قدرة تعيد الانتاج أو ذات صفة ترابطية في ما يقدمه لنا من تحليل . وفي **مقالة في العبقرية** (١٧٧٤) لا يزيد ‹الكسندر جيرارد› على ذلك عندما يخبرنا أن العبقرية تتصل «بقوة ترابط فذّة» . وهو يقول إن الناس جميعاً يمتلكون قوة الترابط هذه ، ولكن الانسان العبقري يمتلكها بشكل غزير . وحتى هنا ، نجد تحليله مضطراً للرجوع الى استعمال كلمة «سحر» بشكل غامض عندما يحاول تفسير العبقرية ، لأن الانسان العبقري يمتلك من غزارة الترابط ما يجعل الأفكار «تهجم أمام ناظريه وكأن قوة من السحر قد استحضرتها » .

ولكن جاء في آخر القرن شاعر عظيم قاده فهمُه نبوغَه بالذات الى تقويم الخيال بشكل أكثر تطرفاً . كان هذا الشاعر ‹وليم بليك›[١٦] وقد كان طوال حياته يشن حرباً على الموروث التجريبي أو ما كان يدعوه «فلسفة الحواس

الخمس » . فهو يقول في البشارة الأبدية :

نوافذ الروح الخمس في هذي الحياة
تشتّت السموات من أقصاها الى أقصاها ،
وتؤدي بك الى تصديق كذبةٍ
عندما ترى بالعين لا خلالها .

وهو هنا يقول بالشعر ما سبق أن قاله في رسالتين صغيرتين هما ليس ثمة ديانة طبيعية وجميع الديانات واحدة . ففي الأول من هذين العملين النثريين يتحدى بليك مبدأ لوك القائل إن «الانسان لا يستطيع أن يدرك بطبعه إلا من خلال أعضائه الطبيعية أو الجسدية ».ويقول إن «مدركات الانسان لا تتعلق بأعضاء الادراك ، فهو يدرك أكثر مما يستطيع الحس أن يكتشفه (مهما بلغت حدة ذلك الحس) . . . ولأن رغبة الانسان غير محدودة ، يكون ما يقع في طوقه غير محدود ، وذاته غير محدودة . والذي يرى غير المحدود في الأشياء جميعاً ، يرى الله » . يؤكد بليك قدرة العقل على الذهاب الى ما بعد الخبرة الحسية في تكوين تلك الأفكار والقيم التي تشكل جزءاً من هِبة الانسان الروحية . وفي الرسالة الثانية يصف بليك الشاعر انساناً يتمتع بموهبة خاصة في هذا المجال .

إلى جانب لوك ، يضع بليك نيوتن على أنه عدوّه

الكبير الآخر . لقد أعطى هذان الرجلان الحياة العقلية في القرن الثامن عشر شكلها ، وهما في نظر بليك قد فعلا ذلك بشكل فاجع . لقد بنى لوك نظاماً عقلياً لحياة الذهن الداخلية ، كما بنى نيوتن نظاماً مشابهاً لعالم الطبيعة الخارجي . لقد فسر نيوتن الكون بلغة الرياضيات ، وأسبغ دقة أعظم على شرح الواقع عند هوبز على أنه مادة في حالة حركة . فقد كان الكون ماكنة عظيمة ، خالية من أي لون أو رائحة أو صوت . وقد استطاع لوك أن يفسر أن هذه الخصائص الثانوية لا تعدو عن كونها أنماطاً ذاتية من إدراك المادة في حالة الحركة . وكانت صورة العقل عند لوك صفحة بيضاء تناقض أعمق المعتقدات لدى بليك ، فقد كان الشاعر يرى أن الروح البشرية توجد قبل الولادة وتحمل معها الى هذه الحياة حكمة فطرية من العالم الأرفع الذي خلفته وراءها . وعنده أن عالم الطبيعة انعكاس ورؤ يا عن هذا العالم الآخر ، رمز خارجي مرئي للمعنى الروحي الذي يقبع وراء المظاهر . لقد أحال نيوتن ولوك الكون إلى كونٍ موات ، وكان بليك يرى فيه كون حياة كل ما فيه يحمل مغزى روحياً . وكانت القدرة على تبيّن هذه المغازي وتجسيدها في رؤ ى شعرية بمثابة قدرة الخيال عند بليك .

كانت معتقدات بليك ترسّخها وتمد فيها قراءات واسعة لكنها انتقائية من أعمال الأفلاطونيين المحدثين والقبلانيّين

وأتباع سويدنبرگ[١٧] . وقد كان من شأن هذه الانتقائية أن جعلت من الصعب على القراء حتى هذا اليوم أن يفهموا بليك . وكان ت . س . أليوت يشير إلى الصفة غير المنتظمة وغير الأكاديمية في فكر بليك عندما قال : «اننا نحمل تجاه فلسفة بليك من الاحترام ما نحمله . . . تجاه قطعة أثاث نادرة من الصناعة اليدوية : فنحن نعجب بالرجل الذي جمّع أوصالها من نتف وبقايا جمعها من الدار» . (ت . س . إليوت كتابات مختارة ، تحرير جون هيورد ، ١٩٥٣ ، ص ١٧١) . وفي هذا الحكم قسوة ملحوظة ، ولكنه ينطوي على كثير من الحق ، فقد كان بليك متصوّفاً ورؤوياً أكثر منه فيلسوفاً . ويمكن أن يقال ما يشبه ذلك عن لغته الشعرية كذلك . فقد كان العمق في شعره يكتنفه الابهام بسبب من لغته الغامضة ، وبسبب من الغلو في الصفة الشخصية في رؤ ياه . وبالرغم من عمق الرؤ يا الشعرية عند بليك ومن تغلغله في فهم الخيال ، كانت ثمة حاجة الى قدرات أعظم في التحليل الفلسفي لتتحدى بعبارات فكرية المعطيات الأساسية في فكر القرن الثامن عشر . وفي هذا الصدد يجب أن نرجع الى كولردج .

SS

٢

تفريق كولردج بين التصوّر والخيال

توجد نظرية كولردج في الخيال على وجهها الاكمل في كتابه ، سيرة أدبية ، الذي كتبه عام ١٨١٥ ونشر عام ١٨١٧ . ونجد في العنوان الفرعي لهذا الكتاب ، خطوط سيرة حياتي الادبية وأفكاري ، اشارة الى ان الكتاب لا يقدم نظرية واضحة المعالم . والواقع ان القسم الاكبر من الكتاب يفسر التطور الفكري عند كولردج والمبادىء التي اعتنقها زمنا ثم تخلى عنها ، اضافة الى المبادىء التي صار يعتقد بصحتها . ويحار كثير من القراء في أمر هذا الكتاب اذ يجدون صعوبة في متابعة مناقشته ، كما يتخطى الغالبية منهم بعض فصوله اذ يجدونها غامضة او لا تتصل بالموضوع . وقد لا يقتنع المرء ان هذا الكتاب تفسير واضح لنظرية كولردج الادبية ، فهو في بعض المواضع مطنب من غير داعٍ ، وفي غيرها مقتضب بشكل مؤذ . والكتاب على وجه الخصوص لا يقدم ما نطمع فيه من مناقشة متواصلة حول طبيعة الخيال الشعري .

SS

ولكن اثنين من الانتقادات التي غالبا ما توجّه نحو الكتاب هي في الواقع في غير موضعها . فالاول ينادي به اولئك الذين يعترضون على مزج السيرة الذاتية بالفلسفة . وما كان مثل هذا الاعتراض ليلقى كبير اهتمام من كولردج ، الذي كان يعتقد أن الافكار ليست بعيدة ولا منفصلة عن شخصية الانسان الذي يعتنقها . اذ يرى كولردج ان الافكار تبعث حيوية في ذهن الانسان وتجد طريقها نحو شخصيته فتؤثر في سلوكه ؛ فحياة الانسان وآراؤه لا يمكن الفصل بينهما في النهاية . والبحث عن الافكار الصحيحة هو بحث عن شيء يرضي أعمق الحاجات لدى الانسان ولذلك لا يمكن الفصل بين الحياة والفكر .

والاعتراض الثاني يثيره اولئك الذين لا يرضون من كولردج هذا المزج بين نظرية الشعر والفلسفة . فالشعر عندهم ،والنقد الادبي كذلك ، لا يتصل الا قليلا بالفلسفة ، وهم يعدّون كولردج شاعرا منقوصا ، او شاعرا ، بعد سنوات قليلة رائعة من الانجازات الخلاقة ، ضاع في متاهات التأمل الماوراطبيعي . وهم يرون في اهتمام كولردج بالفلسفة انشغالا خطرا على نبوغه الشعري ، أو أنهم يشعرون ، حسبما يقول الشاعر نفسه في قصيدة **الاكتئاب** ، ان متاهات البحث قد سرقت من طبعه الانسان الطبيعي جميعا . وثمة بعض الكتّاب ، الذين يعدّون النقد مسألة حساسية أكثر منها

ss

أفكارا مجردة ، ممن ذهب أبعد من ذلك فاستخرج من كولردج وجوها ثلاثة يجتمع فيها الفيلسوف والشاعر والناقد يضايق بعضهم بعضا . ولكن ذلك يعارض الحقائق في حياة كولردج كما يعارض ما يقول الشاعر نفسه . فقد كان كولردج دائم الاهتمام بالفلسفة ، حتى في الفترة التي كان يكتب فيها أعظم شعره ، وليس ثمة ما يدعو الى الاعتقاد بأن أي انحطاط في قواه الشعرية قد جاء بسبب من هذا الاهتمام . ثم ان الشاعر نفسه كان يعتقد ان الشعر والفلسفة صنوان . فهو يقول في الفصل الخامس عشر من سيرة أدبية « ليس من شاعر عظيم الا كان في الوقت نفسه فيلسوفا عميقا»[1] فقد كان كولردج دائم البحث عن وحدة الشخصية ويعتقد ان الخيال الشعري وسيلة لبلوغ ذلك . فهو يقول «ان الشاعر» :

اذ يوصف بالكمال المثالي ، يحمل روح الانسان جميعا نحو الفاعلية ، فيُخضع قدراتها الواحدة للاخرى بحسب قيمتها النسبية ومنزلتها . فهو يشيع نبرة وروحا من الوحدة ، تمزج أو تصهر الواحدة في الاخرى بفعل تلك القوة المؤالفة السحرية التي اطلقنا عليها بالتحديد اسم الخيال .

(٢/ص ١٢)

وسنوف ينصبّ اهتمامنا ، اذن ، على تفسير الخيال عند كولردج بوصفه نظرية فلسفية ، ولكننا سوف نربط ذلك بالنقد

الادبي وبطبيعة الشعر نفسه ، مدركين ان كلا الامرين يشكل عند كولردج مسألة واحدة . والواقع ان كولردج عندما شرع في سيرة أدبية انما كان يقصد الى كتابة مقدمة لمجموعة من أشعاره ، محددا ما كان يعده مبادىء النقد في الفن عموما وفي الشعر بخاصة . ولكنه هجر تلك الخطة اذ بدأ يكتب ، وأصبح المقال الطويل الذي دبّجه بمثابة التاريخ الفكري لآرائه ، وبخاصة للدور الذي يلعبه الفن والخيال في فلسفته العامة . ومع ذلك قد نتبيّن شيئا من تلك الخطة . فالقسم الاول من ذلك العمل مخصص لتطور فلسفة الشاعر التي تؤدي الى تفسير الخيال لديه . ويدور القسم الثاني حول تحليل نقدي مطوّل يتناول الشعر والنظريات النقدية عند صديقه وردزورث . وليس في هذا المجال من تضارب ، لان وردزورث كان في الوقت نفسه المصدر والمحكّ لما كان كولردج يعده طبيعة الخيال الشعري .

يخبرنا كولردج أنه عندما كان في الرابعة والعشرين من العمر ، أي في عام ١٧٩٥/٦ ، سمع وردزورث يقرأ من شعره ، وان ذلك قاده أول مرة للتفكير في أمر الخيال وأن «التأملات المتكررة » حول الموضوع قادته فيما بعد الى:

الظن . . . بأن التصور والخيال قدرتان متميّزتان على أختلاف واسع ، لا كما شاع الاعتقاد بانهما اسمان

بمعنى واحد ، او انهما الدرجة الادنى والاعلى من
قدرة واحدة بعينها .

(١ ص٦٠ -١)

كانت الميزة التي لاحظها في شعر وردزورث وقادته الى هذه النتيجة الاختلاف العظيم عن شعر معاصريهما وعن شعراء القرن الثامن عشر بعامة . وكان الذي أعجبه في شعر وردزورث ذلك

الاتحاد بين الشعور العميق والفكر النافذ ، والتوازن اللطيف بين صحة الملاحظة والقدرة الخيالية في تطوير الاشياء الملاحظة ، وفوق كل شيء تلك الموهبة الاصيلة في نشر النبرة والجو ومعهما العمق والارتفاع من العالم المثالي حول أشكال واحداث ومواقف تحسب النظرة الشائعة ان العادة قد عتّمت منها كل بريق وقضت على الرونق منها وما تحمل من قطرات ندى .

(١/ص ٥٩)

كانت هذه الموهبة عند وردزورث بارزة بشكل حمل كولردج على تحليلها بوجه أكمل وعلى البحث عن تفسير لاصالتها .

لقد قاد هذا البحث كولردج الى نتيجة مفادها ان شعر

القرن الثامن عشر كان نتاج عصر تعلّم التفكير بالخيال بطريقة مغلوطة . وأن سوء الفهم هذا قد أثّر في الممارسة الشعرية . وعندما قابل وردزورث أول مرة ، كان كولردج ما يزال ينتمي الى التراث الفلسفي عند لوك وهارتلي ، فقد كتب في كانون الاول ١٧٩٤ رسالة الى (ساوذي)[٢] يقول فيها

> أنا من المؤمنين بمبدأ الضرورة ـ وأكاد أفهم الموضوع قدر ما يفهمه هارتلي نفسه ـ ولكنني أذهب أبعد من هارتلي وأعتقد ان جسديّة الفكرة ، هي بالذات في كونها حركة .

(رسائل مجموعة ، ١ ، ص١٣٧)

وفي عام ١٧٩٦ سمى ابنه البكر باسم هارتلي ، ولكنه في هذا الوقت كانت قراءته قد أعادته الى اولئك الكتّاب من القرن السابع عشر الذين تحدثنا عنهم في الفصل الاول . ونعلم ان كولردج قد استعار كتاب (كدوورث) **النظام العقلي الحق** من مكتبة برستول في صيف ١٧٩٥ ورأينا كيف ان ذلك كان من شأنه تقديم الشاعر الى فلسفة تصف العقل البشري بشكل يغاير تماما تجريبية القرن الثامن عشر . وقد كان كدوورث والافلاطونيون الآخرون هم الذين قادوه الى وضع تفريق أصبح أساسيا في نظريته عن الخيال ، لانه يقول في الفصل العاشر من سيرة أدبية : « لقد كنت اميّز في

حذر بين التسميتين ، العقل والفهم ، وقد شجعني وعاضدني في ذلك الاصليون من الكهان والفلاسفة عندنا قبل الثورة [أي ثورة ١٦٨٨] . » وقد امتدت قراءات كولردج كذلك الى أوائل كتّاب الافلاطونية المحدثة مثل پلوتينوس وپروكلس و جيميستوس پليثو ، كما تناولت كذلك متصوفة القرن السابع عشر مثل جورج فوكس وجاكوب بُيمه ، وكذلك مريده الانگليزي وليم لو[٣] . كان أمثال هؤلاء الكتّاب قد غدوا موضع اهتمام في عهد كولردج ، ولكنه يخبرنا في الفصل التاسع من سيرة أدبية أنهم قد « ساهموا في ابقاء القلب حيّا في الرأس» وأنهم قد أوحوا له « بمشاعر غامضة ، لكنها مقلقة وفاعلة ، بأن ما يصدر عن القدرة التأملية دون غيرها ان هو الا مساهمة في الموت » . وهو يخبرنا ان اولئك الكتّاب كانوا « على الدوام عمود نار على امتداد الليل» سقط على روحه بعد ان خاب أمله بما وجد عند هارتلي .

الواقع أن أفكار كولردج قد طرأ عليها تغيّر جوهري بين ١٧٩٦ و ١٨٠١ . فبعد أن كان ماديا ومن اتباع هارتلي ، أصبح يعتقد ان تراث التجريبية برمّته أخطأ في نظرته الى العقل البشري . ففي آذار ١٨٠١ ، نراه يكتب الى (توماس پول) من منطقة (ستووي السفلى) انه قد « تخلّى عن مبدأ الترابط كما يراه هارتلي »وان محاولة تفسير العمليات العقلية على أنها مادة في حالة حركة هو خطأ لان ذلك يجعل العقل

SS

سالبا . وهو يرى في ذلك تطبيقا مغلوطاً للعلم الذي جاء به نيوتن :

> كان نيوتن ماديا وحسب ـ **العقل** في نظامه سالب دوما ـ مجرد متفرج كسول على عالم خارجي . واذا لم يكن العقل **سالبا** ، وان كان فعلا قد جُعل على صورة الله ، وذلك ايضا في أسمى معنى ـ وهي صورة **الخالق** ـ فثمة ما يدعو الى الشك بان النظام الذي يقوم على سلبية العقل ان هو الا نظام زائف .
>
> **(رسائل مجموعة ، ٢ ، ص٧٠٩)**

نقرأ الحكاية الكاملة لهذه الجفوة مع هارتلي والتراث الفلسفي الذي ينتمي اليه في **سيرة أدبية** . فقد خصصت خمسة فصول من الكتاب لابتعاده المتزايد عن نظام فكري بدا له أنه يقلب عالمَ الطبيعة والعقل البشري الى ماكنة . وقد استدار الى الافلاطونية بحثا عن بديل أفضل ، أو كما يقول ساوذي عديلهُ في رسالة بتاريخ تموز ١٨٠٨ « أزيح هارتلي على يد بيركلي ، وبيركلي على يد سپينوزا ، وسپينوزا ، على يد افلاطون» .[٤] ففي كتابات بيركلي المتأخرة كان بوسعه ان يجد الفكرة المسيحية والافلاطونية المحدثة بان الطبيعة لغة الله . فعند بيركلي ، أن توجَد يعني أن تُدرَك ، وجميع الاشياء توجد في ذهن الله بصفة أفكار فعندما ندرك الاشياء الطبيعية نكون على تماس مع الله ذاته ، لان عالم

الطبيعة تعبير عن هذه الافكار الالهية . ففي عام ١٧٩٦ استعار كولردج كتب بيركلي من مكتبة برستول ، وفي العام التالي أدخل هذا المبدأ في مصير الامم :

كل ما في متناول الحس الجسدي أجده
رمزيا ، بدايات ضخمة واحدة
أمام عقول طفلة ، ونحن في هذا العالم الادنى
نستند بظهورنا الى واقع وهّاج
لكي نتعلم بطريقة سلسة غير ملتوية
الجوهر من الظلال .

وهو يقول ذلك تارة أخرى في قصيدة صقيع في منتصف الليل التي كتبها عام ١٧٩٨ ويخاطب فيها طفله هارتلي . وهو يتحدث الى الطفل عن نشأته هو في مدرسة (كرايست هوسپتال) .

في المدينة العظيمة، محشورا وسط صوامع مظلمة ، ويعِده بحياة أقرب الى الطبيعة مما كانت عليه حياة كولردج نفسه :

حتى تسمع وترى
الاشكال المحبوبة والاصوات المفهومة
من تلك اللغة الازلية التي ينطق بها

الهك ، الذي كان منذ البدء يتجلى
في كل شيء ، كما يتجلى كل شيء في ذاته .
معلّم كونّي عظيم ! ولسوف يكوّن
روحك ، وبالعطاء يجعلها تسأل .

ومرة اخرى يعترف كولردج بولائه الفكري ، اذ يعطي ابنه الثاني الذي ولد ذلك العام اسم بيركلي .

يبدو ان اهتمام كولردج بفلسفة سپينوزا قد تطور بعد ذلك بقليل. وثمة حكاية شاعت في أوساط الاسرة تقول ان قرينة الشاعر عندما كانت على وشك ولادة طفلها الثالث قد آلمها ان تجد زوجها منغمسا في كتاباته . واذا كان في هذه الرواية حقيقة فانها تحدّد التاريخ بعام ١٨٠٠ ، لانه في ذلك العام ولد الطفل الثالث الذي سمي (ديروينت) . في ذلك الوقت كان كولردج قد استقر مع اسرته في أقليم (كيزيك) . ففي عام ١٧٩٨ ، بعد متابعة قصائد غنائية في المطبعة ، ترك الاصقاع الغربية ليقيم سنة في المانيا برفقة وليم وردزورث وشقيقته دوروثي . لهذه التواريخ أهمية خاصة في رسم التطور الفكري عند كولردج ، لانه قد قيل مرارا ان نظريته في الخيال قد أوحت بها دراسته الفلاسفة الالمان وبخاصة كانْت وشيلنگ(٥) . صحيح ان كولردج في سيرة أدبية يعترف بدَينه لهذين الكاتبين الالمانيين . فهو يثني على كانْت ويقول ان كتاباته قد «أمسكت بتلابيبي كيدٍ عملاقة»

SS

وأنها « أكثر من غيرها من الاعمال قد أضفت على فهمي قوة ونظاما» (١/ص ٩٩) . وهو يتحدث عن شيلنگ بشيء من الاسهاب كذلك ، ولكنه يصرّ« دفاعا عن النفس في تهمة السرقة الفكرية » بأن «ابرز التشابهات ، بل ان الافكار الاساسية البارزة جميعا قد ولدت ونضجت في ذهني قبل ان أرى صفحة واحدة من أعمال الفيلسوف الالماني» (١/ص ١٠٢) . ويكرر كولردج هذه الدعوى بعد بضع سنوات في رسالة بتاريخ ٨ نيسان ١٨٢٥ الى ابن أخيه جون تيلر كولردج ، ينكر فيها ان تكون فلسفته محض عرض بالانگليزية للمثالية الالمانية .

فأنا أستطيع اكثر من التوكيد مخلصا ، بل أقدر على البرهنة بشكل مرضٍ وبالاشارة الى كتابات (رسائل ، هوامش ، وما يوجد في كتب لم تكن في حوزتي يوم غادرت انكلترا أول مرة متوجها الى هامبرگ . . .) ان العناصر جميعا ، أو المتغيرات بلغة الجبر ، في أفكاري الحالية كانت موجودة لديّ قبل ان تتاح لي رؤية كتاب في فلسفة ما وراء الطبيعة الالمانية أحدث من أعمال «ولف» و «لايبنتز»[٦] ولا كان بمقدوري قراءته حتى لو كان في حوزتي .

(رسائل ، ٢ ، ص ٧٣٥-٦)

ليس ثمة ما يدعو الى الشك في كلام كولردج على هذا الموضوع . فقد كان على استعداد للاعتراف بدَينه للالمان ، لانه يقول في سيرة أدبية انه يعد« الحقيقة متكلّما الهيّا باطنا : فلا يهمني من أي فم تخرج الاصوات اذا كانت الكلمات مسموعة مفهومة » (١/ص ١٠٥) . لقد أضفى الكتّاب الالمان على فكره وضوحا أكبر ، وساعدوه ان يضع نظريته في الخيال في سياق فلسفي شامل . بالاستناد الى ما نعرف عن قراءاته ودفاتره ومراسلاته قبل زيارة المانيا ، من المحتمل جدا أنه قد صنع لنفسه بديلا عن الفلسفة التجريبية في القرن الثامن عشر . كانت نقطة البداية لديه اعتقاده ان النبوغ الشعري عند وردزورث يصدر عن قوة لا يمكن تفسيرها بترابط الافكار . وبعبارة أخرى ، كان اهتمامه بالخيال ، لذا كان تاريخ تطوره الفكري في سيرة أدبية يبلغ ذروته في وصف الخيال الشهير الذي نجده في الفصل الثالث عشر . ثمة ما يدعو الى الاعتقاد بانه قد توصل في هذا الجزء من فلسفته الى تلك الآراء قبل ان يتوصل الى القراءة باللغة الالمانية . ولا ريب ان كانْت وشيلنگ قد ساهما في تشكيل نظريته ، ولكن ثمة نواحٍ ، كما سنرى ، يبقى فيها من الاختلافات ما يجعل كولردج متميزا عنهما .

كان الذي غنمه كولردج من قراءة الافلاطونيين الانگليز (بمن فيهم بيركلي في أعماله الاخيرة) اقتناع بان

SS

الترابطية ليست سوى تفسير ميسور للعمليات العقلية التي تدخل في الخيال وللطريقة التي يدرك بها العقل ويعلَم . ثم انها قادته الى الاعتقاد بان أي تفسير للطبيعة على انها محض مادة في حالة حركة هو تفسير غير وافٍ . وفي كلا المجالين قدّم له الافلاطونيون بدائل أكثر قبولا ، والاهم من ذلك انهم أشاروا كيف يمكن الربط بين المبدأين المتعلقين بالعقل والطبيعة . ففي مواجهة الفكرة القائلة ان العقل سالب لدى الادراك ، علمه الافلاطونيون ان العقل ينظّم جزئيا معرفته ذاتها ، وان ثمة تبادلاً بين الطبيعة وعقل الانسان . وقد اشار كدوورث من بين أفلاطونية كمبردج بخاصة ان في الادراك البشري أشياء أكثر مما تقدمه الحواس . ويضرب لذلك مثلا بدار او مكان فيقول ان :

> عين الوحش أو حسّه ، رغم أن ما تلقاه من انطباعات سالبة من الخارج يكون بقدر ما يوجد في روح الانسان . . . لا تقوى أن تفهم من ذلك فكرة الدار أو المكان أو طبيعته ، وهو ما لا يقوى على النفاذ اليه سوى مبدأ عقلي فاعل .
>
> (النظام العقلي الحق ، ٣/ ص ٥٩٤)

ثم ينطلق كدوورث من هذا المثال الى القول بأن الشيء ذاته يصدق على الطبيعة برمتها . فالذي نعرفه من العالم خلال حواسنا ان هو الا ركام مضطرب من كيانات متفرقة ، في حين

SS

يفرض العقل نظاماً ووحدة على العالم . ويصور لذلك بمثال يأخذه من الموسيقى فيحمل النقاش الى مرحلة أخرى اذ يقول ان ما ندركه في الطبيعة من نظام ووحدة انما يصدر عن «عقل غير محدود أزلي واحد يضم خلاصة الموسيقى الدنيوية برمّتها » . يتبقى الفرق بين الادراك البشري والاحساس حتى عند اخراج العقيدة الدينية من النقاش . يقول كدوورث أن القدماء قد جعلوا :

«بان» اله الطبيعة ، يعزف بمزمار ، ولكن الحس الذي لا يتلقى الا بصورة سالبة أشياء خارجية بعينها ، لا يسمع هنا ، مثل الوحش ، الا ضوضاء وصخبا وجلَبَة لا موسيقى أو تناغما . فهو لا يملك مبدأ فاعلاً وتوقعاً ذاتياً يكون وسيلة لفهم ذلك ، فيتواصل أو يتعاطف بشكل حيوي مع ما يسمع ، ولكن الذهن لدى كائن عاقل مفكر يبتهج ويستخفه الحماس لدى تأمل ما يسمع إذ يجده متصلاً بمزمار بان هذا ، موسيقى الفكر وتناغمه في الطبيعة .

(المصدر نفسه ٣/ص ٦٠٠)

يقتطف «جي . هـ . ميورهيد» الفقرات السابقة في فصل عن كدوورث في كتاب **التراث الافلاطوني في الفلسفة الأنگلو سكسونية** (نيويورك ، ١٩٠٠) مشيراً في الهامش أنها تذكرنا «بنظرة كولردج الى الطبيعة ، وبنظرية الفن التي أقامها عليها» .

ثم يضيف قائلاً : «إن ما يجب أن يبدو مستغرباً دوماً أن يكون كولردج قد اضطر للرجوع الى شيلنگ من أجل مبدأ كان ماثلاً أمام عينيه لدى أسلافه في كمبردج » . كان كولردج بالطبع على معرفة بأعمال كدوورث ، ولكن في ناحية مهمة بعينها كان شيلنگ قد ذهب الى حدٍ لم يكن كولردج او كدوورث على استعداد لبلوغه . كانت فلسفة شيلنگ تقول بوحدة الوجود ، ولكن كولردج لم يكن من القائلين بذلك أبداً ، فقد كان يعتقد أن الطبيعة ترمز الى حقيقة أسمى من غير أن تكون نظيرة لها . وثمة اشارات عديدة في كتابات كولردج تفيد اختلافه ليس مع شيلنگ وحسب ، بل مع سپينوزا كذلك ، في القول بوحدة الوجود . غالباً ما يشار الى قصيدة **المعزف الإيولي** على أنها تعبير عن القول بوحدة الوجود هذه ، ولكن تاريخ هذه القصيدة يعود الى شهري آب وتشرين الأول من عام ١٧٩٥ بعد أن كان قد قرأ **النظام العقلي الحق** ، وقد يكون في الأبيات المشهورة الآتية صدى للفقرة التي سبقت الاشارة اليهامن كدوورث :

وماذا لو كانت الطبيعة الحيّة برمّتها
ليست سوى معازف منوّعة الأشكال ،
ترتعش في الفكر ، يهبّ عليها
نسيم فكري واحد ، منتشر ملموس ،
هو الروح من كل شيء ، وإله الجميع ؟

في هذه القصيدة يتخيل كولردج عروسه الجديدة تؤنبه في

ss

رفق على مثل هذه الأفكار ، ولكن ذلك قد لا يكون بسبب مروق فعلي عن المألوف قدر ما هو بسبب من عزوفها عن التأمل الماورا طبيعي في الدين . وقد يكون في ذلك محض استباق لما عبّر عنه بعد حين في رسالة بتاريخ ١٠ أيلول ١٨٠٢ الى «وليم سوذبي» يضع فيها شعراء الدين الاغريق في مواجهة شعراء العبرية في العهد القديم . فهو يقول إن كتّاب الاغريق كانوا شعراء تصور ، في حين كان شعراء العبرية يكتبون بقوة الخيال . والمسألة المهمة في هذا الصدد أن كولردج يقدّم ثانية ما يمكن أن يُظن أنه قول بوحدة الوجود ، لولا أنه يستعمل لغة التوراة :

> يمتلك كل شيء حياة تخصّه بالذات لدى شعراء العبرية ، وهي جميعاً حياة واحدة مع ذلك . وهي تحيا وتتحرك في الله ، وتمتلك وجودها ـ ولا أقول امتلكت كما يصوره النظام البارد في لاهوت نيوتن ـ بل تمتلك .

(رسائل مجموعة ، ٢/ ص ٨٦٦)

عند كولردج ، كما عند كدوورث ، ثمة توازٍ بين مفهوم حيوي للطبيعة وبين نظرة الى العقل بوصفه أداة خلق في المعرفة . فكما خلق الله العالم من الهيولى وأعطاه نظاماً وشكلاً ، يفرض العقل البشري كذلك نظاماً وشكلاً على مادة الحس الأولية . بمقدور العقل البشري أن يفعل ذلك لأنه مصنوع على صورة العقل الالهي وهو خلّاق فعلاً . إن الله لم يخلق العالم بفعل عامدٍ واحد ليتركه يجري حسب قوانين نيوتن ، فهو يستند في الوجود الى روح الله ، وهو ، بعبارة

كولردج/ اللاتينية/ الأثيرة **طبيعة خالقة** وليس **طبيعة مخلوقة** . وبالقياس إلى ذلك، ولو بمعنى واقعي جداً ، يخلق العقل البشري العالم الذي يدرك ولأنّ ذلك ممكن يجب ان يكون ثمة تبادل بين عالم الادراك وبين قدرات العقل . بهذه الطريقة تغلّبَ كولردج على مشكلة كان يصارعها منذ البداية : هي كيفية التوفيق بين الفكرة والأشياء . فالقوة التي تمكّننا من الوصل بين عالم العقل وعالم الطبيعة هي الخيال . ففي الفصل الثالث عشر من سيرة أدبية يدعوها «إعادة في العقل المحدود لفعل الخلق الأزلي في صورة **الأنا** غير المحدودة» ، ونجده منذ عام ١٨٠١ ، في رسالة الى (توماس پول) سبق الاقتباس منها ، يتحدث عن العقل البشري على أنه مصنوع «على **صورة الخالق**» . وفي رسالة الى (رچارد شارپ) بتاريخ كانون الثاني ١٨٠٤ ، يصف الخيال على أنه «شبيه بالخلق ضعيف» .

إلى هذا الحد إذن ، نجد كولردج قد بدأ في تطوير نظرية في الخيال تعنى بالادراك وبكيفية مواجهة العقل عالم الأشياء الذي يخلق نصفه ويدرك نصفه ،ولكن عملية الخلق هذه تصدق على الفن كما تصدق على الطبيعة . والواقع أن النظرة الشائعة بأن الخيال الشعري صور ذاكرة يجمعها الترابط قد تفسّر نمطاً من الشعر بعينه ، ولكنها لم تفعل شيئاً لتفسير الشعر في أعلى صنوفه . وهكذا بدأ كولردج يميّز بين شعر الموهبة وشعر النبوغ على أساس التمييز بين التصور والخيال . فالتصور عملية ترابط ، والخيال عملية خلق . فكما أن الخيال في عملية

الادراك يفرض شكلاً ونظاماً على مادة الاحساس ويقوم بنصف عملية خلق لما يدرك ، نراه في الفن يؤثر في مادة الخبرة الأولية ويعطيها جديداً من الشكل والهيئة . ولبلوغ ذلك ، على الخيال أولاً أن يفكك المادة قبل أن يعيد خلقها ، لأنه ليس مرآة ، بل مبدأ خلق . يخلق الخيال الفني عالماً جديداً ، يشبه عالم الادراك المألوف ، ولكن بعد أن يُعاد الى مستوى أعلى من الشمولية في الفصل الرابع عشر من سيرة أدبية يقتطف كولردج من قصيدة بعنوان/ لاتيني / اعرف نفسك ، للشاعر الاليزابيثي (سر جون ديفيز) ليصور هذه الفاعلية الخلاقة في الخيال الشعري . تصف القصيدة كيف أن العقل يستقي المعرفة من أشياء الحس :

كالنار تُحيل ما تحرق الى نار ،
كما نُحيل طعامنا الى طبيعتنا .

ولكن ، كما يقول كولردج ، يمكن «للكلمات بتحوير طفيف أن تنطبق ، حتى بشكل أنسب ، على الخيال الشعري » ، لأن المقاطع اللاحقة لا تشير الى محض ادراك جواهر الأشياء ، بل الى عملية اعادة خلقها بشكل معقول :

من معدنها الغليظ يجرّد أشكالها ،
ويستخلص نوعاً من الجوهر من الأشياء ،
يحيلها الى طبيعته بالذات
ليحملها خفيفة على جناحيه السماويتين .

وهكذا يفعل ، إذ من الحالات الفردية
يجرّد أنواعاً مطلقة ،
ثم يضفي عليها أسماء ومصائر شتى
فتنسلّ من خلال حواسنا الى عقولنا .

بوسعنا الآن أن نفهم التفريق بين التصور والخيال الذي يفصّله كولردج في الفصل الثالث عشر من سيرة أدبية . فهو يخبرنا أن التصور «ليس فى الواقع سوى نمط من الذاكرة تحرر من نظام الزمان والمكان» . وهو يتسلم «مادته جميعاً ، جاهزة ، من قانون الترابط». من الواضح أن ما يعنيه بالتصور هو ما شاع قبوله وصفاً عاماً للعملية التخيّلية عند أصحاب التجريبية في القرن الثامن عشر ولكنه يحرص على التفريق بين هذا وبين ما يحسبه الخيال الحقيقي . فهو يخبرنا أن الخيال الحقيقي يمكن أن يُعدّ «أولياً ، أو ثانوياً» . فالخيال الاولي هو القدرة التي تتوسط بين الاحساس والادراك فهو «القوة الحية والعامل الأول في الادراك البشري عموماً» وهو «اعادة في العقل المحدود لفعل الخلق الأزلي في صورة الأنا غير المحدودة» . وهذه القدرة فاعلة فينا جميعاً لأننا جميعاً كائنات مدركة ، شئنا ذلك أم أبينا . وبعد ذلك يشرع في تقديم وصف الخيال الثانوي أو الشعري . وذلك هو :

. . . صدى عن السابق ، يوجـد مع الارادة الواعية ، ولكنه يتشابه مع الأولي في نوع فاعليته ، ولا يختلف الا في درجة و نمط فعله . فهو يذيب ، وينشر ،

ويفككك من أجل أن يعيد الخلق . وحيث تكون هذه العملية مستحيلة ، يجتهد في جميع الأحوال نحو الكمال والتوحد .

(١/ص ٢٠٢)

الفرق الأساسي بين الخيال الأولي والثانوي أن الأول غير ارادي ، لأننا لا نملك الخيار في أن ندرك ، في حين يتصل الآخر « بالارادة الواعية » . والفرق الآخر أن الخيال الثانوي لا يقدر دوماً على بلوغ الوحدة التي ينشد ، وهو لا يفلح دوماً بشكل كامل في جهده نحو التوحيد . ولكن الحيال الثانوي ، كالأولي ، عملية خلق . « فهو في جوهره حيوي ، مثلما تكون الأشياء جميعاً (بوصفها أشياء) محدودة وميتة من حيث الجوهر » . وفي هذا المجال يختلف الخيال الشعري عن التصور الذي « على النقيض من ذلك ، لا يتعامل مع أضداد أخرى ، بل مع ثوابت ومحددات » .

لا يختلف هذا ، في جميع النواحي المهمة ، عما يقدمه أصحاب الافلاطونية المحدثة من وصف طريقة العقل في ادراك الحقيقة التي نجدها في قصيدة سر جون ديڤيز . فالعقل يدرك في اشياء الحس وخلالها الاشكال الازلية للاشياء ، وله القدرة على تمثيل هذه الافكار الافلاطونية بطريقة خيالية او وهمية . وهذا ما يفسر اضفاء صفة «الكمال» في الفقرة السابقة . ويكثر السؤال عن الطريقة التي يعمل بها مبدأ الخيال الشعري عند

SS

كولردج . فإن لم يكن ذلك لمحض اعادة عرض عالم الادراك المألوف ، يجب ان يكون ثمة مثل أعلى يسعى ذلك المبدأ للاقتراب منه ، وان كان الامر كذلك ، فما هو هذا المثل الاعلى ؟ وقد يبدو جواب كولردج عن هذا السؤال أن الخيال الشعري يجتهد أن يظهر لنا ما هو «حقيقي حقاً » ، أو «بنية الكون » ، أو المادة الاساسية في الخبرة البشرية ، أو الحقيقة وراء المظاهر ، أو شيئاً من ذلك تفيده مثل هذه العبارات . ولكن كل ما يقوله لنا في هذه الفقرة أن الخيال الشعري «يجتهد نحو الكمال والتوحيد » .

يغدو من الجليّ لدى قراءة سيرة أدبية ان نظرية كولردج في الخيال تدين بشيء للافلاطونية ولفلسفة كانْت وأتباعه ، وقد تكون احدى المشكلات التي تعيق فهم نظريته انه يتوصل الى التوفيق بين الاثنين . وثمة ما يدعو الى الاعتقاد ان كولردج حاول اضفاء مسحة أفلاطونية على كانْت ، وهذا منتظر من امرىء أقبل على الفلسفة الالمانية بعد ان تشرّب بالأفلاطونية(٧) .

من المؤكد أننا في سيرة أدبية ، واكثر من ذلك في كتاباته المتأخرة ، يجب ان نربط بين ما يقوله عن الخيال وبين فلسفة كانْت وشيلنْك معاً . ويتضح ذلك في الفصل السابع من سيرة أدبية ، حيث يتحدث عن «خبرة العقل الذاتية في فعل التفكير» ثم يستطرد قائلاً :

من الواضح أن ثمة قوّتين عاملتين ، هما بالنسبة الى

بعضهما ناشطة وسالبة ، وهذا لا يمكن من غير وجود قدرة وسطى ، هي في الوقت ذاته ناشطة وسالبة . (وفي لغة الفلسفة ، يجب أن نعيّن هذه القدرة الوسطى في جميع درجاتها وحدودها باسم الخيال) .

(١/ ص ٨٦)

يتضح من السياق أن كولردج ينظر الى الخيال على انه لا يتوسط بين الاحساس والادراك وحسب ، بل بين الادراك والفكرة كذلك . فالخيال الأولي لا يمكننا من ادراك الاشياء وحسب ، بل كذلك من تحديد المفهومات ومن الولوج في التفكير المتسلسل . ثم انه يقول في الفصل التاسع من سيرة أدبية ، حيث يناقش الخيال الثانوي ، ان :

الفكرة في أرفع معاني الكلمة لا يمكن توصيلها الا برمز .

(١/ص ١٠٠)

هنا يُنظر الى الخيال على أنه يتوسط بين الفهم ، وهو المعنيّ بتكوين المفهومات ، وبين العقل ، وهو المعنيّ بمعرفة تفوق المفهومات . في هذا الفصل يناقش كولردج فلسفة كانْت ويلاحظ نوعاً من التشابه بين آرائهما .

يميّز كانْت بين ثلاثة أنواع أو مستويات من الخيال : أولها الخيال المولِّد وهو ما يعنيه كولردج بالتصور الى حد كبير . ثم يأتي الخيال المنتج الذي يطابق الخيال الأولي عند كولردج ،

SS

فهو يعمل بين الادراك الحسي وبين الفهم ويمكّن الاخير من القيام بعمله في التفكير المتسلسل ، وهو الجسر الذي يربط عالم الفكر بعالم الاشياء . وأخيراً يأتي ما يدعوه كانْت بالخيال الجمالي ، وهذا منتج أيضاً ، ولكنه غير مقيَّد بالقوانين التي تحكم الفهم ، لأنه غير مرتبط بعالم التجربة الحسية . والخيال الجمالي لا يخدم الفهم بل العقل ، الذي يزوّد الذهن بالافكار ، أي المبادىء التي تقع فوق المعرفة الحسية والتحقق التجريبي . يقدم العقل هذه المبادىء الضرورية لتنظيم وتفسير الخبرة ، ولكنها بذاتها لا تفسَّر بتلك المبادىء . في تحليل كانْت ثمة نوعان من الأفكار : واحدها يتكوّن من الأفكار العقلية ، التي يصفها كانْت «بالمفهومات الفائقة» ، وهذه «مفهومات» من حيث الشكل ، ولكنها غير «مفهومات» قدرة الفهم ، اذ لا يمكن التحقق منها عن طريق الخبرة . والنوع الثاني يتكوّن من الافكار الجمالية ، وهذا مجال الفن . والفكرة الجمالية مثل الفكرة العقلية في كونها تتجاوز الخبرة ولكنها ضرورية لتفسيرها وهي تختلف عن الفكرة العقلية في كونها تختلف عن «المفهوم» شكلاً . وهي ما ندعوه في الواقع رمزاً ، ولو بغير المعنى الكيفي أو التقليدي للاشارة . وليس من مفهوم يقدر على تفسير المحتوى الكامل للرمز ، لأنه ، كما يقول كانْت :

تمثيل من الخيال يستدعي الكثير من الفكر ، ولكن من غير امكانية اي فكر محدّد مهما كان ، أي مفهوم ،

يكون كُفءاً لـه ، وبالنتيجة لا تقدر اللغة أبداً أن تقف على مستواه او تجعله في متناول الفهم تماماً .

(القول في الحكم الترجمة الانكليزية ، بقلم ميريدث ، اكسفورد، ١٩١١ ، ص١٧٥ ـ ٦)

فالخيال الجمالي اذن يتوسط بين العقل والفهم عن طريق الرموز . والفهم يزوّد العقل بمعرفة مفهومات ، والعقل كذلك يحرّك الفهم نحو مزيد من الفكر عن طريق التبادل بين المفهوم والرمز . ويتبع من هذا التحليل أن ثمة الكثير من الفكر لا يمكن التعبير عنه بدقة باللغة . ثم ان المعنى في العمل الفني لا يمكن استنفاده ، لان الفهم يحدّد مفهوماً بعد آخر في محاولة لتفسيره ولكنه لا يفلح بشكل كامل أبداً . وان شئنا استعمال عبارة لطيفة من قصيدة اليوت رباعيات أربع ، فان الشعر «غارة على متعذّر التعبير» ويكون التعليق النقدي على القصيدة لا نهاية له .

ثمة الكثير في سيرة أدبية مما يساند هذا النوع من التفسير لنظرية كولردج في الخيال ، ولكن استعماله كلمة «فكرة» ما يزال يحمل شيئاً من معنى أفلاطون دون معنى كانْت . فأفكار كانْت لا تشبه أفكار أفلاطون ، لأنها ما كانت تعنى الا بالظاهري وليس بما يدعوه كانْت «الماهُويّ» أو «الاشياء في ذاتها » . ولم يقبل كولردج بتحديد العقل هذا عند كانْت ، الى حد أنه وجد من الصعب الاعتقاد أن كانْت نفسه كان يتقبّله .

لذلك بالرغم مما يصرّح به ، إنني لا أقوى على الاعتقاد

SS

انه كان بمقدوره أن يعني بكلمة ماهيّة أو الشيء في ذاته اكثر مما تفيده كلماته ، أو أنه في دخيلته قد خصص القوة التشكيلية برمّتها لاشكال العقل ، تاركاً للسبب الخارجي ، لمعدن احساساتنا ، مسألة من غير شكل ، هي من غير شك لا يمكن أن تُعقل .

(١/ص ١٠٠)

لهذه النقطة بعض الاهمية بالنسبة للنظرية الجمالية ، لأن نظرة كانْت ترى الفن تمثيلاً لفكرة في ذهن الفنان ، في حين يراه أصحاب الافلاطونية المحدثة تمثيل الحقيقة عينها .حاول كولردج تحت تأثير شيلنگ أن يجمع بين هاتين النظرتين . والواقع ان مماثلة الطبيعة بالعقل عند شيلنگ ، وفكرة ان الخيال وساطة لبلوغ التماثل او ادراكه قد جذبا كولردج نحو شيلنگ أول مرة . ولكن العقيدة المسيحية عند كولردج جعلته يدرك ان التماثل لا يترك مجالاً لإله أسمى ، فرفض شيلنگ ، كما كان قد رفض (بُيمه) من قبله ، وللسبب عينه . يقول كولردج عن فلسفة شيلنگ في رسالة بتاريخ ٢٤ تشرين الثاني ١٨١٨ :

بوصفها نظاماً ، هي اكثر بقليل من فلسفة (بُيمه) ، مترجمة من الرؤى الى المنطق والى نوع من الفصاحة الأخّاذة .وتتقلص في الاخير الى محض القول بوحدة الوجود مثل فلسفة بُيمه .

(رسائل مجموعة ، ٤ ،ص ٨٨٣)

حاول كولردج في دليل السياسي (١٨١٦) أن يعدّل فلسفته بحيث يتغلب على هذا النوع من الاعتراض ، ولكننا هنا في صدد الخيال الأدبي ، لذلك يجب أن نُخرج هذه المسألة من حدود بحثنا .

سيرة أدبية تخطيط لحياة كولردج الادبية وآرائه ، لكننا يجب الا نغفل طبيعة الكتاب رغم انه يضم استطراداً طويلاً في الفلسفة . يأخذ بعض النقاد على هذا العمل افتقاره للوحدة ويخفقون في ادراك العلاقة بين النصف الاول ، الذي يتابع مسيرة فكر كولردج ، وبين النصف الثاني الذي يتناول الشعر بالنقاش ، وبخاصة شعر وردزورث . صحيح أن خيط الفكر عند كولردج يغيب عن النظر أحياناً بسبب ما يدخل فيه من استطرادات في نقاشه ، ولكن ذلك يجب الا يؤدي بنا الى الظن ان العمل تنقصه الوحدة . ثمة أولئك الذين لا يجدون علاقة بين المبادىء الفلسفية والنقد الادبي ، ولكن انكار هذه العلاقة يعني انكار امكانية النقد الفلسفي ، وهو بالطبع مجال اهتمام رئيس عند كولردج . فهو يرى في «غاية النقد القصوى» أنها «تأسيس مبادىء للكتابة اكثر بكثير من تقديم قواعد لاصدار حكم على ما كتبه آخرون» (٢/ص ٦٣) ويقدم نقده بالذات دليلاً واضحاً على علاقة هذا الامر بوظيفة الناقد .

تبدأ سيرة ادبية بوصف الذوق المبكّر في الادب لدى المؤلف وتأثير شعر «بولز»[٨] . ولكن سرعان ما نأتي الى

SS

وردزورث ومغامرتهما المشتركة في الشعر التي نشرت بعنوان **قصائد غنائية** . سبق ان فسّر وردزورث طبيعة تجاربهما الشعرية في بيان قصير في الطبعة الاولى عام ١٧٩٨ ودافع عن القصائد تجاه النقد الموجّه اليها في مقدمة طويلة في طبعة ١٨٠٠ ،ثم في صيغة معدّلة في طبعة ١٨٠٢ . وبعد ذلك كتب وردزورث مقدمة أخرى لاشعار من نظمه بعنوان قصائد ، نشرت عام ١٨١٥ ، يعرض فيها تفريقه الخاص بين التصور والخيال ، ممثلاً لذلك بمناقشة لاشعاره ، اضافة الى شعر شكسبير وملتن . ولكن تفريق وردزورث ليس بالدقة التي نجدها عند كولردج ، حتى انه في بعض الوجوه يناقضه . ومن ذلك قول وردزورث :

> يكون التصور قدرة فاعلة ، وهي كذلك ، بحكم قوانينها وروحيتها الخاصة ، قدرة خلاقة . أما كيف يطمح التصور لينافس الخيال ، وكيف يتنازل الخيال ليعمل بموادِ التصور ، فذلك ما يمكن التمثيل له من مؤلفات جميع الكتّاب البُلغاء ، في النثر أم في الشعر ، وبخاصة في اعمال اولئك الكتّاب من بلادنا .

يفصح كولردج في سيرة أدبية عن اختلافه مع وردزورث :

> وسوف أعرض الآن طبيعة الخيال ونشوئه ، ولكن يجب ان استأذن في القول أولاً بأنني بعد تمحيص ملاحظات وردزورث عن الخيال ، في مقدمته للطبعة الجديدة من

SS

أشعاره ، لا أجد استنتاجاتي مما ينسجم مع ما ذهب اليه ، واعترف أنها ليست كما كنت أحسب من قبل .

(١/ص ١٩٣)

وهو يشعر كذلك ان مقدمات وردزورث السابقة قد حالت دون تقدير أهمية الثورة الشعرية التي اجتهدا في اطلاقها .

لذلك أعتقد أن بوسعنا القول في ثقة ان الملاحظات النقدية التي سبقت قصائد غنائية أو ألحقت بها تشكل المصدر الحقيقي لما قدّر لكتابات وردزورث أن تواجهه من معارضة لا مثيل لها .

(١/ص ٥١)

ثم يُتبع ذلك بتعبير اكثر وضوحاً عن اختلافه مع وردزورث :

انني لم أتفق قط مع اجزاء كثيرة من هذه المقدمة في ما يُعزى اليها من معنى ، وفي العبارات التي يبدو أنها تفيد ذلك المعنى من غير شك ، بل انني قد اعترضت عليها بوصفها مبدأ خطأ ، تناقض . . . ما يفعله المؤلف نفسه في عدد كبير من القصائد نفسها .

(٢/ص ٧ - ٨)

إن عدم الرضا بدفاع وردزورث عن جهودهما الشعرية

يعود في الواقع الى الوقت الذي كتبت فيه المقدمة الاصلية لمجموعة قصائد غنائية، لان كولردج كان قد كتب الى صديقه «سوذبي» بتاريخ ١٣ تموز ١٨٠٢ أن« . . . المقاطع الاولى قد أخذت في الواقع من ملاحظات لي » ، ثم يضيف « . . . بدأنا نرى ان ثمة اختلافاً جذرياً في آرائنا » (رسائل مجموعة ، ٢ / ص ٨١١) . وليس من الصعب معرفة سبب عدم الرضا عند كولردج ، لأن قدراً كبيراً من مقدمة وردزورث قد كتب بلغة هارتلي . والحق أن «الهدف الاساس» للقصائد حسب رأي وردزورث ، كان متابعة «القوانين الاولية في طبيعتنا : وبخاصة ما يتعلق منها بطريقتنا في ربط الأفكار في حالة من الاثارة» . في ذلك الوقت كان كولردج قد تخلى عن آراء هارتلي ، ولا شك أن كولردج هو الذي دفع وردزورث أن يدخل في مقدمة ١٨٠٢ المنقحة فقرة طويلة حول الموضوع :«ما الشاعر ؟ » وهي تقترب كثيراً من آرائه بالذات .

كانت طبيعة النبوغ لدى وردزورث من نوع يصعب التعبير عنه بعبارات فكرية . وربما كانت رؤ يته الشعرية شخصية اكثر مما استطاع كولردج ان يدرك . ولكن كولردج كان يظن ان بوسعه فهم وتحليل ذلك النبوغ لأنه كان أقرب الى وردزورث من أي ناقد آخر ، وبالرغم من اختلافاتهما ، كان يحسّ انه يساهم في تلك الرؤ ية . فالوحدة في سيرة أدبية ، اذن ، توجد في تحليل الخيال الشعري ومناقشة شعر وردزورث بوصفه يصور الخيال اثناء العمل . يمكن النظر الى الكتاب من وجوه عدة ، انه

SS

المقدمة التي تأخرت عن قصائد غنائية ، والتي أراد كولردج ان يكتبها أول الأمر ، ولكنها تركت ليكتبها وردزورث .

اذا لم يغب ذلك عن البال أدركنا ان ليس ثمة من عوز للاستمرارية بين الفصل الثالث عشر من سيرة أدبية ، حيث يعرض كولردج للتفريق بين التصور والخيال ، وبين الفصل الرابع عشر ، حيث يتساءل « ما الشاعر ؟ » فالشاعر في «الكمال الامثل» كما يخبرنا في الفقرة التي تتصدر هذا الفصل ، «يشيع نبرة وروحاً من الوحدة» وهو يبلغ ذلك باستخدام خياله . ويتم التوصل الى الوحدة عن طريق :

> الموازنة او التوفيق بين الصفات المتضادة او المتنافرة ، بين التشابه والاختلاف ، بين العام والملموس ، بين الفكرة والصورة ، بين المتفرّد والممثل غيره ، بين حس بالجِدّة والطراوة وبين القديم والمألوف من الأشياء ، بين حالة من الشعور أكثر من المعتاد ونظام أكثر من المعتاد ، بين حكم دائم اليقظة وتمالك للنفس دائم وبين حماس وشعور بالعمق والعنف .

(٢/ ص ١٢)

يتفق هذا مع قوله السابق ان « . . . الرموز جميعاً تنطوي بالضرورة على تناقض واضح » (١/ ص ١٠٠) . وهي تكون متناقضة لأن الجزء منها شيء والجزء الآخر فكرة ، متفردة ولكنها تمثل غيرها ، صورة وفكرة معاً . وهي فوق ذلك كله تجمع ما

ss

يراه المبدأين الاساسيين في الشعر العظيم ، «الصدق نحو الطبيعة» و«الاهتمام بالجِدّة » . وقد تأكد هذا التحليل النظري تجريبياً في شعر وردزورث ، الذي يجمع اكثر من غيره صدق الوصف الطبيعي مع الجِدّة والنضارة . فقد تناول وردزورث أشياء مما يُدْرَك كل يوم ، «منظراً معروفاً مألوفاً» أو «شخصيات واحداثاً . . . مما يوجد في كل قرية وما يجاورها » ، وبعد أن اضفى عليها «ما يعدّ لها من ألوان الخيال » أحالها رموز حقيقة شاملة . تنبع الجدّة في شعر وردزورث من نضارة رؤ ياه التي تجد وتعبر عن هذه الصفة الشاملة في المعتاد والمألوف . ونبوغه في جوهره يوجد في القوة التي تتناول ما «عتّمت عليه العادة» فيضفي عليه «عمق العالم المثالي وعلاه » .

وبعد أن قال هذا ، اضطر كولردج الى ملاحظة أن ليس شعر وردزورث بأجمعه عـلى هذا المستوى من الخيال . فثمة في بعض القصائد ما يدعوه «أموراً بدهية» أو ميلاً الى المفصّل بل الى العرضي . ولا يصدر ذلك عن الخيال ، بل عن عملية تجميع لا تختلف عن التصور . وثمة كذلك علاقة منطقية بين هذا وبين الاحكام التي يطلقها كولردج على أسلوب وردزورث ولغته في بعض القصائد ، لأن اللغة قبل كل شيء عنصر وسيط يربط عالم الطبيعة بعالم الفكر . وفي بعض الاحوال أخفقت لغة وردزورث في خلق وحدة مقبولة بين العالمين . وبالرغم من أن كولردج يدعي لصاحبه «موهبة الخيال في أسمى وأدق معاني الكلمة » يضطر للاعتراف أن «وردزورث في لعبة التصور ليس

ss

رشيقاً دوماً» فاستخدامه الخيال يبدو «من صنع بحث عامد وليس من نتيجة عرض تلقائي » . لكن كولردج مع ذلك لم يخامره شك في أنه قد لمس عند وردزورث نبوغاً شعرياً «يدينه أكثر من غيره من الكتّاب المحدثين من شكسپير وملتن ، ولكنه مع ذلك نبوغ أصيل وغير مستعار ابداً » . فكلماته بالذات ، كما يقول كولردج ، هي في الوقت نفسه شاهد وتصوير ، فهو في الواقع ، على جميع الافكار والاشياء :

يضفي الألق ،
الضوء الذي لم يكن ، في البحر او في البر ،
التكريس ، وحلم الشاعر .

(٢/ ص ١٢٤)

ss

٣

الرّمز وَالمفهُوم

يوجد مفتاح نظرية كولردج النقدية في فكرته عن الرمز . فعنده أن العمل الفني رمز يتوسط بين عالم الطبيعة وعالم الفكر . ففعل التقدير الجمالي ، كفعل الخلق الفني ، ان هو الا اظهار الخبرة في رمز عن طريق قوة الخيال . ولكننا قد نسأل عن قيمة ذلك لممارسة النقد . كان كولردج نفسه يعتقد أن لذلك قيمة ليس للناقد وحده بل للشاعر كذلك . فالتفريق بين التصور والخيال ، وهذا ينطوي على مبدأ في الرمزية :

> يقدّم في تأثيراته المباشرة مشعل هداية للناقد الفلسفي ، وفي النهاية للشاعر نفسه . ففي الأذهان النشيطة ، سرعان ما تتحول الحقيقة بالتطبّع الى قوة ، ومن موقع التوجيه في تمحيص النتاج وتقويمه ، تصبح فاعلة في ذلك النتاج .

(٢/ ص ٦٢)

لم يكن كولردج يعتقد مطلقاً أن نظريته سوف تعطي الناقد

مجموعة من القواعد يطبقها على عمل فنّي فيحكم بها ان كان ذلك العمل يتصف بالنبوغ أو لا يتصف به . والواقع أن نظريته كانت تستبعد ذلك تماماً ، فقد كانت إحدى انجازاته ، من وجهة نظر تاريخية ، تخليص النقد من رواسب قواعد الكلاسية المحدثة التي تخلّفت في نهاية القرن الثامن عشر . فهو يرى أن كل عمل فني فريد ، ورغم أنه يعترف بوجود الأنماط الأدبية ، ألا أن هذه قد ظهرت ، ليس بفعل ارادة عشوائية ، بل بسبب من طبيعة المادة التي تجسِّد . وليست وظيفة الناقد أن يبيِّن الى أي حد يقترب العمل الفني من التعريف الشكلي ، بل أن يبيّن الى أي حدّ من الكمال يحقق القوانين التي تنطوي عليها طبيعة ذلك العمل ذاتها . وهذه الطبيعة عضوية وليست آلية ، والمبدأ العظيم الوحيد أن يميِّز ويلاحق في العمل نموّه ، وكيف تجتمع العناصر لتكوّن وحدة هي أكبر من مجموع الأجزاء المتفرقة . وهذه الوحدة العضوية ميزة جوهرية في ما يقصده كولردج بكلمة رمز .

والرمز عند كولردح يقف بمواجهة المفهوم ، ولكن عن طريق التفاعل بين الاثنين يصل العقل البشري الى أبعد انجازاته . ويجتهد العقل للتعبير عن مغزى خبرته بالذات في أشكال رمزية ، لأن التعبير على شكل مفهوم غير كافٍ غالباً . ولكن الفهم بقولبة المفهوم يسعى دوماً لتفسير رموز الفن حتى عندما يدرك أن المحاولة لا يمكن أن تكون ناجحة تماماً .

SS

فوظيفة الفنان أن يجسِّد خبرته في رموز ، ولكن وظيفة الناقد أن يحاول ترجمـة هذه الى فكر منطقي . ثم يستخدم الفن ما يجد في عالم الطبيعة ليعبِّر عن رؤ ياه في الأشياء ، ويتجرد النقد للحكم على مدى نجاح ذلك الانجاز . يبدأ الناقد بسؤ ال نفسه إن كان الشاعر أصلاً قد ترجم الفكر الى لغة الشعر ـ وهي تهمة وجّهها كولردج الى پوپ ـ أو ان كان قد جسد فكرته في رموز تعادل الفكرة بدقة بحيث لا يكاد يمكن الفصل بين الرموز والفكرة التي ترمز اليها . من أجل ذلك يفرّق كولردج بين الرمز والحكاية الرمزية . فهو يقول ان «الرمزي» :

> قد لا يمكن تعريفه بالتفريق عن الحكاية الرمزية بأفضل من قولك أنه بحدّ ذاته دائماً جزء ممثِّل عن الشيء برمّته .

(كولردج : متفرقات نقدية
تحرير ت . م . ريزر ، ص ۹۹)

تنطوي مقارنة كولردج في دليل السياسي على نفس النوع من التمييز بين تناول الشخصيات التاريخية في العهد القديم بشكل خيالي وبين التجريدات عديمة الحياة عند المؤرخين المعاصرين فهو يقول ان هذه قد أصابتها «العدوى الشاملة من فلسفتها الآلية» . في حين تكون الحالة الأولى :

> . . . بمثابة المستخرَجات الحيّة من الخيال ، من تلك القوة التي توفّق وتتوسط ، وهي إذ تُدخل العقل في

صور الحس . . . تولّد نظاماً من الرموز ، متناغمة في حد ذاتها ، متجانسة مع الحقائق وتكون منها بمنزلة الموصلات .

وشخصيات العهد القديم ليست من شخصيات الحكاية الرمزية ، إذ يصفها كولردج بأنها في الوقت ذاته «صور أشخاص ومُثُل عليا» .

ويرى كولردج أن مثل ذلك يصدق على الشخصيات الدرامية عند شكسپير ، لأنها تُظهر كذلك قوة النبوغ أو الخيال ، الذي يصهر معا ملاحظة الرجال والنساء مع الخصيصة المتسامية في ذهن الشاعر نفسه . وخيال شكسپير ، عند كولردج ، انصهار الموضوعي مع الذاتي . فشخصياته ليست مستقاة من الحياة بمعنى أنها ملاغم من أفراد بعينهم ، بل إنها مخلوقة «بفعل قوة التأمل» .

> فشخصيات شكسپير، ابتداء من عطيل وماكبث حتى ‹دوگبري› وحفّار القبور[1] يمكن أن تدعى حقائق مثالية . فهي ليست الأشياء ذاتها قدر ما هي تجريدات عن الأشياء ، يتناولها الذهن العظيم فيطبّعها حسب مفهومه بالذات .
>
> (نقد شكسبير
> تحرير ت . م . ريزر ، ٢ ، ص ١٢٥
> طبعة ايفريمان ، ١٩٦٠)

لا يمكن تفسير هذه النقيضة الا بتوسّط قوة مثل الخيال تمكّن الشاعر ذا النبوغ من تمثّل العالم الخارجي في وعيه الخاص فيجعل منه تمثيلاً رمزياً من صنع ذهنه الخاص . يشير كولردج الى هذه الشمولية الذاتية التي تميز شكسپير فوق غيره عندما يوضح في سيرة أدبية كيف أن شكسپير «ينطلق قُدُماً ، ويخترق جميع أشكال الشخصية البشرية والعواطف . . . [و] يصبح الأشياء جميعاً ، ولكنه يبقى ذاته الى الأبد» (٢/ص ٢٠) . وملتن ، رغم نبوغه ، كان أكثر ذاتية من شكسپير ، لأنه يبقى «ذاته أمام ذاته في كل ما يكتب» ، في حين أن شكسپير «شمولي ، وهو في الواقع ليست لديه طريقة» (حديث المائدة ، ص ٣٩ ، ٢١٣) . ومما يوجد على النقيض من شكسپير بصورة أعظم ما يعرضه بعض الدراميين في عصر اليزابيث من «محض تجميع من غير وحدة» (كما في أعمال بيمُنت وفليچر) أو «تراكمات . . . من غير . . . . نمو من الداخل» (كما في أعمال بن جونسن) . وقد كان هؤلاء شعراء تصور لا شعراء خيال :

> أخذوا من الأذن والعين ، من غير رادع من بديهة أو امكانية داخلية ، شأن من يأخذ ربع برتقالة فيضمها الى ربع تفاحة ليجمع اليهما مثل ذلك من ليمونة ورمانة فيصنع ما يبدو فاكهة مستديرة بمختلفة ألوانها .
>
> (منوعات نقدية ، ص ٤٤ ـ ٤٧)

ولم تكن لديهم فكرة مكوِّنة في الذهن تخلق عملهم

SS

وتحكمه ، بل كانوا قانعين باختيار وتجميع العناصر طبقاً للقوانين الخارجية التي تحدد الأنماط الأدبية أو الذوق المعاصر .

من الصعب أن نرى لماذا يقول بعض الكتّاب ان نظرية كولردج في الخيال لا تتصل بوظيفة النقد ، وهو الذي علّمنا النظر الى الأدب بطريقة جديدة . والواقع أنه يمكن القول إن الرمزية بوصفها مبدأ نقدياً قد شاعت منذ أيامه الى درجة دفعت بالنقاد الى تجنب طرق غيرها في النظر الى الأدب . وقد يصحّ ذلك في الدرامه بخاصة ، حيث استطاع تفكيره أن يجعل النقد يعنى بالشخصية أكثر من الفعل المسرحي ، بل إنه قاد الى إهمال الاعتبارات الدرامية والمسرحية على حساب النظر الى المسرحيات كما لو كانت محض قصائد . لكن كولردج في ممارسته النقدية قد فعل أكثر من النظر الى العمل الدرامي على أنه محض تعبير رمزي عن الفكر . ففي محاضراته عن شكسپير كان يستخدم الفكرة لرسم منهج نقدي يتفحّص به المسرحيات في إطار صنعه للموازنة أو التوفيق بين الأضداد . فهو يفسّر التقابل بين الحياة العليا والدنيا أو بين الشخصيات ، مثلاً ، على أنه يقود الى توفيق أكثر ضرورة ، وعلى أنه لا يحطّم الوحدة بل يخلقها .

يحرص كولردج على مناهضة الفكرة القائلة إن نبوغ شكسپير غير عقلاني ، وعلى إزالة الصورة التي تظهره «ابن

SS

الطبيعة» وصاحب «خيال جموح» . كان ذلك همّه الأساس في جميع المحاضرات التي ألقاها عن شكسپير حيث يقول :

. . . لقد كان هدفي وما يزال أن أبرهن أن في جميع المسائل ، من أهمّها الى أدقّها ، تكون أحكام شكسپير متناسبة مع نبوغه - بل إن نبوغه يتكشّف في حكمه ، وذلك على أحسن صورة .

(نقد شكسپير ، ١/ص ١١٤)

وهذه المسألة ضرورية لنفهم نقد شكسپير عنده إضافة الى طريقته في تحليل الخيال . لقد مرّ بنا أن كولردج يدعو الخيال «أداة العقل» ، وأنه يعمل بتوجيه من الارادة . والواقع أن بوسع المرء النظر الى الخيال بوصفه أداة في المعرفة ، لأن الشاعر العظيم فيلسوف كذلك ، يفسّر الخبرة بشكل قد لا يكون بعبارات منطقية ، بل بتركيبات فنية رمزية تعادل الطرائق المـاورا طبيعية عند المفكر التجريدي . فالتفاعل بين الرمز والمفهوم ، كذلك ، يدفع قُدماً معرفة الانسان بنفسه وبالعالم الذي يقطن فيه . وهذا يثير سؤالين لم نتناولهما بعد ، الأول : أيّ دور تلعب المشاعر في نظرية كولردج ، وهل الخيال محض قدرة عقلية ؟ والثاني : أية علاقة توجد بين الخيال وعالم الأحلام واللاوعي ؟ وللسؤالين بعض الأهمية في التطور الذي أضفته الأجيال اللاحقة على فكر كولردج .

والجواب عن أول هذين السؤالين على شيء من

الوضوح . فمن الخطأ النظر الى تسميات مثل العقل والفهم ، والتصور والخيال على أنها كيانات ، فهي ليست قدرات قدر ما هي عمليات . فقد كان كولردج دائم الاصرار على أن العقل البشري يشبه الكائن العضوي لا الماكنة . واليوم ، إذ تبذل محاولات لوصف المخ بلغة الحاسبة الألكترونية ، ما تزال ملاحظات كولردج حول نظرية الذبذبات عند هارتلي تحمل من المغزى ما كانت تحمله يوم أبداها ، وهو إذ يرفض مطابقة الدوافع العصبية بالوعي ما يزال يقدم نقداً صحيحاً لعلم النفس السلوكي . صحيح أن تركيزه على نظرية المعرفة في سيرة أدبية يؤدي به أن يقول القليل عن العواطف ، ولكننا على امتداد كتاباته نحس بالأهمية التي يعلّقها على العواطف ، وفي صورة الشاعر التي يقدّمها في الفصل الرابع عشر من سيرة أدبية يتحدث عن اتحاد «الحكم دائم اليقظة وامتلاك النفس الدائم مع الحماس والشعور العميق أو العنيف» . فالمشاعر تلعب دورها ولا شك ، والمشاعر العنيفة بخاصة ، ولكنها دائماً تحت إمرة السيطرة الفنية . والفكرة تناغم «يدفع روح الانسان بأكملها الى النشاط» ، ولكن للعواطف مكانتها في هذا التناغم .

ولكن ، يتساءل بعض المعلّقين ، أليس هذا التنظير برمّته بمثابة هيكل علوي معقد أقامه اهتمام كولردج بفلسفة ما وراء الطبيعة ، في حين كنا نعلم طوال الوقت أن شعره بالذات كان نتاج أحلام والهام يدين الى الأفيون أكثر مما يدين الى الأفكار

العقلية ؟ ومسألة الأفيون يمكن الانتهاء منها في شيء من السرعة . فالجواب عن ذلك ، في أبسط عبارة : مقابل كل شاعر لجأ الى الأفيون يجب أن يكون ثمة ألف شخص ممن تعاطى الأفيون ولم يرزق موهبة كتابة الشعر . وبالطبع أن قصيدة كبله خان قد أشاعت القول ان خيال كولردج كان يقتات على الأفيون ، ولكن في كتاب حديث بعنوان الأفيون والخيال الرومانسي للآنسة (اليثيا هَيتر) تحسن المؤلفة عرض المسألة إذ تقول ان القصيدة لم تنظم في حلم ، بل حسب عبارة كولردج نفسه ، في «نوع من حلم اليقظة جاء بفعل حبتين من الأفيون» . ومن هذا النوع من حلم اليقظة ، كما تقول ، نجد أغلب المدمنين :

> . . . غير قادرين على انتاج شيء ذي قيمة . . . لأنهم لا يمتلكون الخيال أو الذاكرة أو المعرفة التي عند كولردج . ولكنه ، إذ تنغلق حواسه الخارجية ويبقى ذهنه يقظاً وقادراً على ملاحظة الكلمات المتصلة والصور تتفلّت معا في خروجها من الذهن ، استطاع أن ينتج مسودّة عما صار بعد ذلك قصيدة كبله خان .

(المصدر المذكور ، ص ٢٢٣) .

كذلك الأمر في الأحلام . فقد كان كولردج ولوعاً بالأحلام والذهن اللاواعي ، وكان على استعداد للاعتراف بأن المادة الأولية للشعر قد تأتي من هذا العالم الآخر داخل ذواتنا . ولكنه

SS

كان يصرّ على أن تعطى تلك المادة شكلاً ، وأن تُخضع لسيطرة الحكم الفني قبل أن تصير رمزية بشكل صحيح .

ولكن ثمة معنى آخر يكون الحلم فيه أحياناً متصلاً بالفن . ويقع ذلك في استعمال على سبيل الاستعارة ، من النوع الذي نجده في رسالة «كيتس» الى «بنجامن بيلي» يقول فيها في فقرة شهيرة :

> أنا لست واثقاً من شيء ثقتي بقداسة عواطف القلب وحقيقة الخيال ـ فما يمسكه الخيال على أنه جمال يجب أن يكون الحقيقة ـ سواء وجدت قبل ذلك أم لم توجد . . . ويمكن مقارنة الخيال بحلم آدم ـ أفاق فوجده حقيقة .·.
>
> (رسالة ٢٢ تشرين الثاني ، ١٨١٧ رسائل جون كيتس تحرير م . ب . فورمن.الطبعة الرابعة ، ص ٦٧).

يبدو هذا كما لو كان صدى عن كولردج ، قد يحدو بالمرء أن يلتمس تشابها في نظرتيهما من ملاحظاتهما على شكسپير ، لأن ربط كولردج المتناقض بين الذاتية والموضوعية في تقويم أعمال شكسپير يوازيه استعمال كيتس عبارة «الشمولية النابعة من الداخل» في وصف نبوغ شكسپير[٢] . ويستخدم كيتس عبارة أكثر شهرة «الامكانية السالبة» في وصف هذه الخصيصة التي يعجب بها عند شكسپير . وتشير العبارة الى ما يعدّه موضوعية

SS

شكسبير في تصوير الحياة بصدق ، لكنه يخلو من أي تفسيرات نظرية نهائية . فعنده أن ذهن شكسبير كان يرضى بالبقاء في شك وعدم يقين ، فقد كان يقوى على تصوير رؤ يا كوميدية في الحياة قدر ما يصور رؤ يا مأساوية ، من غير ادعاء بصحة نهائية لأحداهما . وثمة مغزى في أنه في الرسالة التي يستعمل فيها هذه العبارة نجده يقارن هذا النوع من الذهن ببحث كولردج عن اليقين :

> الإمكانية السالبة ، هي امكانية بقاء الانسان وسط حالات من عدم اليقين والغموض والشك ، من غير اندفاع مستثار وراء الحقيقة والعقل ـ كولردج مثلاً ينطلق وراء شبه حقيقة منعزلة طريفة يلتقطها من غياهب الغموض ، لكونه غير قادر على البقاء قنوعاً بنصف معرفة .
>
> (رسالة ٢١ كانون الأول ، ١٨١٧ ، المصدر المذكور ، ص ٧١) .

ولكن مفهوم كيتس عن الخيال لا يشبه مفهوم كولردج . فرؤ يا الشاعر ، حلم آدم ، لا تكون صحيحة الا بمعنى أنها تمثل الحياة كما يراها الشاعر ساعتئذ ، من غير أي ادعاء بيقين مطلق . وقصائده الطويلة الكبرى تكشف عن شك عميق ، رغم نبله ، حول مجال الخيال . فأغنية العندليب ، عند كيتس، ع على الشعر ، وثمة مغزى في أن قصيدة الى عندليب لا تنت

بتوكيد بل بسؤال :

هل كانت رؤيا ، أم حلم يقظة ؟
هربت الأنغام : أيقظان أنا أم نائم ؟

توحي القصائد أن كيتس كان يتزايد شعوره بأن الخيال حلم يتلاشى مع الفجر . وحتى قصيدة الى خابية أغريقية ، ذات الخاتمة التوكيدية ، «الجمال الحق ، والحق الجمال» تعبر عن هذا الشعور . يكاد التعليق على هذا القول المنسوب الى الخابية الا يعرف نهاية ، ولكن البقية من كتابات كيتس تؤكد أن ما كان يعنيه بذلك القول هو الاشارة الى أن لكل عمل فني قيمته الخاصة بوصفه تمثيلاً للواقع . ليس لدى كيتس ما يقابل الاعتقاد الكلاسي المحدث بأننا في عالم حواسنا ومن خلاله نمسك بلمحات عن الواقع الفائق البعيد ، وأن الشاعر قبل غيره قادر أن يتميّز هذا الواقع ويصوّره ، كما ليس ثمة ما يقترب من تحليل كولردج الأخّاذ لكيفية بلوغنا المعرفة والدور الذي يلعبه الخيال في هذه العملية .

لم يكن كولردج ينظر الى الخيال على أنه شكل من الحدس يتسرب الى الأفكار فائقة الحسيّة التي تقع خلف ظاهر الأشياء ، كما لم يكن الخيال عنده قدرة مستقلة بذاتها تضمن حقيقة ما تدرك . ولا ريب أن عناصر من هاتين النظرتين كانت موجودة في مراحل الأفلاطونية المحدثة المبكرة من تفكيره ، ولكن مثل هذه الاتجاهات قد تصححت بتأثير كانْت ، بل بتأثير

كدوورث قبل أن يعرف كتابات كانْت . لقد فسّر كانْت الخيال في اطار نظرية معرفة شاملة ، وتبعه كولردج في ذلك بقوله ان الخيال يعمل تحت إمرة العقل . صحيح أن كولردج قد ذهب أبعد من كانْت في اعتقاده بأن العقل قد يعطينا أكثر معرفة بعالم الادراك . ولكن من الخطأ الظن أن كولردج كان ينظر الى الخيال على أنه يتيح لنا مدخلاً الى الحقيقة خارج تخوم العقل . ثم إن رموز الخيال يجب أن تتكيّف لمدركات الفهم ، فليس من صراع أبداً في ذهن كولردج بين الشعر وعلم التفكير المتسلسل . كما أنه لم يعتقد أن الشعر بديل عن الدين . فالعقل عنده لا يجتث الايمان ، بل انه في وجوهه العملية يؤكد الايمان ، الذي يجب أن يكون مسألة التزام شخصي . وحقيقة المسيحية تفصح عن نفسها في الاستجابة لحاجات الروح البشرية ، لأنه يقول في الفصل الأخير من سيرة أدبية :

> . . . ذلك هو الجدل الدائر في حلقة مما يكون عرضياً في جميع الحقائق الروحية . . . ما دمنا نحاول بطريقة الانعكاس السيطرة على أفعال الفهم مما لا نستطيع أن نعلم الا بفعل الصيرورة . اعملوا ارادة أبي ، ولسوف تعلمون ان كنت من الله .

(٢/ص ٢١٦) .

لقد كان ثمة من ادّعى للشعر أشياء تذهب أبعد مما طرحه كولردج فأدّت الى نوع من التطابق بين الشعر والدين . ومن ذلك

دفاع عن الشعر ، الذي كتبه شيلي عام ١٨٢١ ، ولكنه لم ينشر حتى ١٨٤٠ ، وهو خليط عجيب من الأفلاطونية المحدثة وعلم النفس التجريبي . وهو يبدأ بمحاولة للربط بين العقل والخيال ، ولكن بطريقة تختلف عما فعله كولردج . تعيدنا دراسة شيلي الى التفريق بين الحكم والتصور عند هوبز . فهو يقول أن «العقل» :

> تعداد الكميات المعروفة ، والخيال ادراك قيمة تلك الكميات ، على انفراد وبشكل كامل . والعقل يحترم الفروق ، والخيال يحترم شَبَه الأشياء .

ولكنه ـ خلاف هوبز ، يضع الخيال فوق العقل ، لأنه يستمر قائلاً :

> العقل للخيال كالآلة للفاعل ، كالجسم للروح ، كالظل للجوهر .
>
> (آراء شيلي النقدية في الأدب والفلسفة تحرير جي . شوكروس ، ١٩٠٩ ، ص ١٢٠)

وخلاف كولردج ، يؤكد أن الشعر «يختلف في هذا المجال عن المنطق ، في أنه لا يخضع لسيطرة القوى الفاعلة في الذهن ، وفي أن مولده وتكرره لا يتصلان بالضرورة بالوعي او بالارادة» .

(المصدر السابق ، ص ١٥٧) .

والخيال عند شيلي يمكّن الشاعر أن يميز الأفكار

الأفلاطونية التي تقبع وراء الظواهر المحسوسة ، التي تتربّع على قمتها فكرة الخير . وفي نهاية الدفاع يقدم شيلي وعدا للقارىء بجزء ثان سوف :

. . . يكون غرضه تطبيق هذه المبادىء على المرحلة الحاضرة من تطور الشعر ، ودفاعاً عن المحاولة التي ترمي الى الرفع من شأن الأشكال الحديثة في الأساليب والأفكار .

(المصدر السابق ، ص ١٥٨) .

وظيفة الشعراء أن يدركوا فكرة الخير هذه ، فهم «سَدَنة الهيكل من الهام غير مدرك ، مرايا ظلال ضخمة يلقيها المستقبل على الحاضر» (المصدر نفسه ، ص ١٥٩) وهذا الجزء الثاني من الدفاع لم يكتب قط ، ولكن حتى في الجزء الأول يعطي شيلي الشاعر دوراً ثورياً . وشعره بالذات ، بالطبع ، يربط الشاعر بالصراع من أجل الحرية .

كثير من المساكين
يُقحمون في الشعر بالخطأ ،
فهم يتعلمون بالمعاناة ما يبلغون بالانشاد .

(جوليان و مدالو)

وفي القمة ن أمثال هؤلاء الثائرين نجد پروميثيوس بالذات ، الشخصية التي صنعها شيلي على هيئة سادن هيكل ينقذ الناس من الطغيان ويرفعهم ليصبحوا الآلهة الجديدة .

كان «جون ستوارت مِل»[٣] أكثر تأثيراً من كيتس أو شيلي في تكوين الجو الفكري العام بعد كولردج ، فقد كان يقف بالنسبة الى القرن التاسع عشر مثل ما كان «لوك» بالنسبة الى القرن الثامن عشر . لقد عرف مِل فلسفة كولردج وأعجب بها ، وبالرغم من ذلك يصف الخيال الشعري بشكل ترابطي من حيث الأساس . وعلى طريقة كتّاب القرن الثامن عشر أمثال «الكساندر جيرارد» ، بل ربما كان في ذهنه مقدمة وردزورث في قصائد غنائية ، يصف مِلّ الخيال على أنه ترابط أفكار أو صور تحكمها المشاعر . ففي كتاب النوعان من الشعر (١٨٣٣) يقول ان الشعراء :

> هم أولئك الذين تكوّنوا بحيث تكون عواطفهم حلقات ربط تتصل بوساطتها أفكارهم الحسية والروحية .
> (مقالات مِل في الأدب والمجتمع تحرير جي . ب . شنيوند ، ص ١١٩) .

وفي نفس التاريخ ، في مقالة بعنوان ما الشعر ؟ ، نجده يقول :

> من المسلّم به أن غرض الشعر التأثير في العواطف ، وهنا يتميّز الشعر بشكل واضح عما يؤكد وردزورث أنه ضد المنطقي ، وهو ليس النثر ، بل المسلّمات أو العلم . فالأول يخاطب اليقين والآخر يخاطب المشاعر .
> (المصدر نفسه ، ص ١٠٣ ـ ٤)

ومهما يكن عظيماً ومخلصاً ذلك الاعجاب الذي يكنّه نحو كولردج ، فان موقف مِلْ نحو الأدب يقوم على تفريق شديد بين قوى الذهن المتسلسلة المنطقية من جهة ، وبين حياة العواطف من جهة أخرى . فالوحدة التي كان كولردج يصرّ عليها ، حيث تكون «روح الانسان برمّتها» مشغولة بالخلق الشعري ، تغدو مفككة ، ويصبح الشعر عند مِل تنظيم الخبرة في نسق فني يستدعي وحدة من الاستجابة العاطفية ، وقيمة الشعر تكمن في تأثيره العلاجي .

هذه فكرة نادى بها في أيامنا هذه آي . أي . رچاردز على أنها تعود الى كولردج . لقد حمل رچاردز الفكر الڤكتوري عن الشعر الى نهايته المنطقية ، فقد حاول أن يقلب النقد الأدبي الى علم يخص العواطف وأن يقدّر القيمة الأدبية بمقياس الاكتفاء العاطفي الذي تقدمه . وفي هذا المجال كان وارث مِل ، الذي يعتقد أن الحقيقة تخص مجال العلم ، ووارث ماثيو آرنولد في الوقت نفسه ، الذي يرى أن الشعر سيقدم ديانة تخلو من مبدأ محدد لتكون عقيدة المستقبل ، وأن الشاعر سيحل محل الكاهن «ليفسّر الحياة البشرية من جديد ويزودها بأساس روحي جديد» . وهذا ما يتضح في كتاب رچاردز العلم والشعر (١٩٢٦) حيث يشير الى انهيار معتقداتنا الموروثة فيقول :

> عند ذلك سنُعاد الى الشعر ، كما تنبّأ ماثيو آرنولد . فهو قادر على انقاذنا ، وهو وسيلة ممكنة تماماً للتغلب على الفوضى . (ص ٨٢ - ٣) .

ولكن الواضح أن «الحقيقة» في هذه العقيدة الشعرية لا تزيد كثيراً على التطمين العاطفي . وفي فصل بعنوان «الشعر والمعتقدات» يقول «ولسوف يتم الاعتراف» .

ـ الذي يصدر عن أولئك الذين يفرّقون بين العبارة العلمية ، حيث الحقيقة في النهاية مسألة تحقّق كما يُفهم ذلك في المختبر ، وبين القول العاطفي ، حيث «الحقيقة» بالدرجة الأولى امكانية قبول عن طريق موقف بعينه ، وأكثر من ذلك هي امكانية قبول يخص هذا الموقف بالذات ـ بأنه ليس من وظيفة الشاعر أن يصوغ عبارات حقيقية .

ورچاردز في سعيه لاضفاء منزلة العلم على النقد ترك الشعر من غير أسس سوى المشاعر . والعلاقة التي أقامها بين الدين والشعر من جهة ، وبين العلم والنقد من جهة أخرى . لم تكن المؤالفة التي جَهَد كولردج ليبلغها . بل هي في الواقع ، كما يُظهر بشكل مقنع كتاب د.ج. جيمز التشكك والشعر ، أشبه بصيغة حديثة من علم النفس السلوكي ، الذي نادى به هارتلي ، ووجد فيه كولردج ظلمة ليل الروح ، فجرّد له نظرية في الخيال تتحداه بأسلوب شديد التطرف .

SS

هوامش المترجم

١ ـ الخيال وترابط الأفكار

* ترابط الأفكار هي الترجمة الدقيقة لعبارة association of ideasلقد شاعت في العربية عبارة «تداعي المعاني» وهي عبارة مضللة وغير دقيقة ، ربما كان العقاد أول من وضعها في مطالع القرن ، وتبعه آخرون ، وربما كان في ذهنهم أن «التداعي» هو أن «يستدعي» الشيء شيئاً ، كما يستدعي المرء امرأ آخر ، مثل قولك «تداعى القوم الى أمرهم» أي طلب بعضهم بعضاً . ولكن الذي يفهم من «التداعي» اليوم هو التهافت ، أو التساقط ، مثل قولك «تداعى البناء» أي تساقط . وإذا صح ما ذهبت اليه فان الأفضل ترجمة العبارة بما يفيده الفعل Associate أي الربط أو الترابط ، وهو ما يؤكده الفصل ، علاوة على أن «المعاني» كلمة لا ترد في الأصل ، بل «الأفكار» هي التي ترد في العبارة التي وضعها الفيلسوف «هارتلي» .

(١) صاموئيل تيلر كولردج (١٧٧٢ ـ ١٨٣٤) الشاعر الانگليزي الذي يقترن اسمه باسم وليم وردزورث (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠) في تأسيس الحركة الرومانسية في الشعر الانگليزي .

(٢) الأفلاطونية المحدثة ، فلسفة أسسها أفلوطين الاسكندراني (؟ ٢٠٥ ـ ٢٧٠) ترفض الرواقية والابيقورية والمادية وتتميز بالتصوف ، لأنها تؤمن بالربط بين روح الفرد والسبب الأعظم في الوجود ، لذلك قبلتها المسيحية وبخاصة في القرون الوسطى .

(٣) فرانسيس بيكن (١٥٦١ ـ ١٦٢٦) فيلسوف انگليزي ، أديب ، سياسي ،

قانوني ، كتب باللاتينية أهم كتبه .

(٤) سر فيليب سدني (١٥٥٤ ـ ٨٦) من كبار شعراء البلاط والحاشية الملكية ، اشتهر بقصائد حب بعنوان (أستروفيل وستيلا) كما اشتهر في الحلقات الأدبية في عهد الملكة اليزابيث الأولى .

(٥) توماس هوبز (١٥٨٨ ـ ١٦٧٩) فيلسوف انگليزي ، صحب فرانسيس بيكن زمنا ، واهتم بالناحية العملية أو النفعية في المعرفة . طاف بأوربا زمناً واشتهر بكتابه ليڤاياثان ، والكلمة عبرية تعني (الغول البحري) وهو عنوان غريب لكتاب حول سياسة الدولة ومنزلة الفرد في المجتمع .

(٦) جون درايدن (١٦٣١ ـ ٧٠٠) شاعر انگليزي عاصر الفترة الپيوريتانية (١٦٤٩ ـ ١٦٦٠) وأعجب بزعيمها أوليڤر كرومويل ، ثم أخلص للملكية العائدة في ١٦٦٠ ، اشتهر بالشعر الهجائي وبالترجمات من اللاتينية .

(٧) الجمعية الملكية ، بدأت باسم الجمعية الفلسفية عام ١٦٤٥ في لندن ولكن الحرب الأهلية عرقلت أعمالها ، وبعد عودة الملكية عام ١٦٦٠ رعاها الملك چارلز الثاني عام ١٦٦٢ فاتخذت اسم الجمعية الملكية . كانت هذه الجمعية تضم عدداً من العلماء والأدباء والفلاسفة ومن أهم أهدافها تطوير النثر الانگليزي .

(٨) النفخ ، تورية في استعمال الكلمة الانگليزية التي تعني الايحاء كما تعني النفخ في جذرها اللاتيني .

(٩) سليقية ، مولدة بالفطرة ، والكلمة الانگليزية من جذر لاتيني يحمل معنى الولادة ، وهذا ما يفسر الاشارة الى الولادة في المقطع اللاحق .

(١٠) پروميثيوس هو البطل الذي سرق النار من زيوس ، أو جوپيتر ليعطيها للبشر ، فعاقبه زيوس بأن سلط عليه عقابا ينهش كبده وهو مقيد بالأغلال على جبال القفقاس ، وفي الليل تنمو كبده لتنهش من جديد في اليوم الثاني عقاباً لثورته على كبير الآلهة .

(١١) ليسنگ (١٧٢٩ ـ ٨١) أول وأهم ناقد الماني ودرامي . هردر (١٧٤٤ ـ ١٨٠٣) فيلسوف وناقد الماني كان له أثر كبير في فكر گوته وشعره . كانْت (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) فيلسوف الماني اشتهر بكتاباته عن فلسفة ما وراء الطبيعة ويعد مؤسس «ميتافيزيقا الأخلاق» ولعل أهم كتبه ما يدعى

بالعربية «نقد العقل الخالص» . شيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) مسرحي وشاعر غنائي الماني ، أحدث تطوراً في كتابة المسرحية النثرية ، وكان أبرز جماعة «الصخب والضنك» الأدبية أو ما يدعى أحياناً «العاصفة والاندفاع» .

(١٢) ايكنسايد (١٧٢١ - ٧٠) طبيب اسكتلندي اشتهر بمهنته وبالشعر كذلك .

(١٣) الفيريولامي ، نسبة الى «بارون فيريولام» وهو لقب فرانسيس بيكن .

(١٤) استغوار ، طلب الغور والتعمق في الفكرة أو العمل الأدبي . ومقترب ، مكان الاقتراب من الشيء ، أو التوجه نحوه . هاتان الكلمتان ترجمة explore, approach وهما من اشتقاق استاذنا في الترجمة جميعاً : جبرا ابراهيم جبرا .

(١٥) برك (١٧٢٩ - ٩٧) فيلسوف وسياسي وأديب ايرلندي كان في خدمة البلاط . من أول كتبه «دراسة فلسفية حول الرفيع والجميل»١٧٥٦ .

(١٦) بليك (١٧٥٧ - ١٨٢٧) أهم الشعراء المتصوفة الأنگليز ، اشتهر بمجموعته الشعرية الأولى «أغاني البراءة» التي نشرت عام ١٧٨٩ وتوالت بعد ذلك أشعار أكسبته منزلة كبرى لدى الرومانسيين بخاصة .

(١٧) القبلانية من كلمة عبرية تعني «التراث» وهو مذهب صوفي في تفسير الكتب السماوية ، تطور بين القرن التاسع والقرن الثالث عشر ، كرد فعل على العقلانية التي نادى بها ابن ميمون . سويدنبرگ (١٦٨٨ - ١٧٧٢) فيلسوف سويدي عالم ، متصوف ، عني بالبحث عن تفسير علمي للعالم ، وبالعلاقة بين الروح والجسد ، والمحدود باللامحدود .

٢ - تفريق كولردج بين التصور والخيال .

(١) سيرة أدبية تحرير شوكروس ، اكسفورد ١٩٠٧ ، ٢/ص ١٩ ، وجميع الاشارات اللاحقة تكون الى هذه الطبعة (المؤلف) .

(٢) ساوذي (١٧٧٤ - ١٨٤٣) كان صديق كولردج في كمبردج ، شاعر غزير الانتاج ، كثير الكتابة والترجمة من الاسبانية ، مفرط في كتابة الرسائل .

(٣) پلوتينوس هو أفلوطين الاسكندراني ، مؤسس الأفلاطونية المحدثة ، وبروكلس وبليثو من أتباعه . فوكس (١٦٢٤ - ٩١) مؤسس «جماعة

SS

الأصدقاء» الروحية التي تعرضت لاضطهاد السلطة . بيمه (١٥٧٥ - ١٦٢٤) متصوف الماني يرى أن الارادة هي القوة الأولى وأن الوجود يظهر من الصراع بين الأزواج المتضادة كالنور والظلام والحب والكره . . . . وليم لو (١٦٨٦ - ١٧٦١) انتخب لمنصب أكاديمي في كمبردج ولكنه رفض يمين الولاء للملك جورج الأول فحرم المنصب وأصبح زعيم جماعة من المتصوفة نقل اليها تعاليم بيمه .

(٤) نقلها كامبل في كتابه «حياة كولردج» (المؤلف) هارتلي (١٧٠٥ - ٥٧) فيلسوف وطبيب انگليزي مؤسس الترابطية . بيركلي (١٦٨٥ - ١٧٥٣) فيلسوف ايرلندي قدم الى انگلترا عام ١٧١٣ واتصل بمشاهير الأدباء مثل ستيل وآديسن وپوپ وسويفت . وسپينوزا (١٦٣٢ - ٧٧) فيلسوف يهودي من أصل پرتغالي نشأ في هولندا وطرده اليهود لانتقاده الكتب السماوية . تقوم فلسفته على رفض الثنائية والقول بوجود جوهر واحد غير محدود تكون الموجودات فيه انماطاً أو تحديدات .

(٥) شيلنگ (١٧٧٥ - ١٨٥٤) فيلسوف ألماني وأستاذ الفلسفة في عدد من المعاهد الألمانية ، يرى أن الكون لا الذات عنصر الواقع .

(٦) لايبنتز (١٦٤٦ - ١٧١٦) فيلسوف ورياضي الماني ومؤسس أكاديمية العلوم في برلين وكان متأثراً بديكارت وسپينوزا وهوبز .

(٧) ولكن في ناحية واحدة ثمة اختلاف لا يمكن اصلاحه بين أفلاطون وكانْت ، وذلك في مجال الفلسفة الأخلاقية . وثمة ملاحظة بخط كولردج في نسخته من كتاب توماس تيلر (تعليقات بروكلس الفلسفية والرياضية . . . وتاريخ الفلسفة الأفلاطونية من تأليف الأفلاطونيين المتأخرين - ١٧٩٢) وفي تلك الملاحظة يشير كولردج الى هذا الفرق ويعادل بين كانْت الأخلاقي وزينو مؤسس المدرسة الرواقية ، ولكنه في نواح أخرى يرى كانْت في شكل أفلاطون معاصر . تقول الملاحظة : «يبدو جلياً» . . .

ان الفلسفة النقدية كما في أعمال ايمانوئيل كانْت تشكل حلقة بين الأخلاق الرواقية والجدل الأفلاطوني . . . وهو في الواقع نفس ما يذهب اليه في المنطق السامي .

تجد هذه الملاحظة في الملحق ب من (دفاتر كولردج) ج ١ تحرير كاثلين

كوبرن ١٩٥٧، تقول كوبرن ان دراسة كولردج لفلسفة كانْت ربما بدأت «في حدود ١٨٠١ ـ ٢ ، ولو أن دراسة أعمق قد بدأت كما أظن عام ١٨٠٣ ومرة أخرى بعد ١٨١٠ ، وأكثر من ذلك بعد ١٨١٧ ، أي بين تأليف (السيرة) وقصيدة (الصديق) في نسخة ١٨١٨ (المؤلف) .

(٨) بولز (١٧٦٢ ـ ١٨٥٠) من رجال الدين في انگلترا ، اشتهر بنشر (أربع عشرة غنائية) عام ١٧٨٩ فأثارت الاهتمام بعد جدب طويل في الانتاج الشعري .

٣ - الرمز والمفهوم

(١) دوگبري ، شخصية في مسرحية شكسبير (جعجعة ولا طحن) اشتهر باساءة استخدام الكلمات . حفار القبور ، من شخصيات مسرحية (هاملت) .

(٢) استخدم كيتس هذه العبارة في هامش على نسخة من أعمال شكسبير . ينظر (حياة كيتس ورسائله) تحرير لورد هفتن (طبعة ايڤريمان) ص ٩٤ .

(٣) جون ستوارت مل (١٨٠٦ ـ ٧٣) فيلسوف انگليزي ، مؤسس (الجمعية النفعية) . كتب (نظام المنطق) و (مبادىء الاقتصاد السياسي) .

مراجع مختارة

BIBLIOGRAPHY

List of Works Cited in the Text in Chronological Order. The place of publication is London unless otherwise stated.

PLATO, *Ion (The Dialogues of Plato,* trans. B. Jowett, 5 vols., Oxford, 1871).

SIDNEY, P., *An Apologie for Poetrie,* 1595, ed. G. Shepherd, 1964.

BACON, F., *The Advancement of Learning,* 1605 *(Critical Essays of the Seventeenth Century,* ed. J. E. Spingarn, Oxford, 1908).

MILTON, J., *The Reason of Church Government,* 1641 *(Critical Essays of the Seventeenth Century,* ed. J. E. Spingarn, Oxford, 1908).

Paradise Lost, 1667, ed. Helen Darbishire, Oxford, 1931.

HOBBES, T., *Answer to D'Avenant,* 1650 *(Critical Essays of the Seventeenth Century,* ed. J. E. Spingarn, Oxford, 1908).

Leviathan, 1651, ed. Michael Oakeshott, Oxford, 1946.

CUDWORTH, R., *True Intellectual System,* 1678.

DRYDEN, J., *Essays,* ed. W. P. Ker, Oxford, 1900.

LOCKE, J., *An Essay Concerning Human Understand-*

ing, 1690, ed. A. C. Fraser, Oxford, 1894.
SHAFTESBURY, Third Earl of, *Characteristics*, 1711, ed. J. M. Robertson, 1900.
Several Letters, written to a Young Man at the University, 1716.
Second Characters, or the Language of Forms, ed. B. Rand, Cambridge, 1914.
ADDISON, J., *Spectator* papers *On the Pleasures of the Imagination*, 1712.
HUME, D., *A Treatise of Human Nature*, 1739, ed. A. D. Lindsay, 1911.
AKENSIDE, M., *The Pleasures of the Imagination*, 1744.
Odes on Several Subjects, 1745.
HARTLEY, D., *Observations on Man*, 1749.
BURKE, E., *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* (with an *Introd. On Taste)*, 1757, ed. J. T. Boulton, 1958.
GERARD, A., *Essay on Genius*, 1774.
BLAKE, W., *There is No Natural Religion*, 1788.
All Religions are One, 1788.
The Everlasting Gospel, 1818.
KANT, I., *Critique of Aesthetic Judgment*, 1790, trans. J. C. Meredith. Oxford, 1911.
COLERIDGE, S. T., *The Statesman's Manual*, 1816.
Biographia Literaria, 1817, ed. J. Shawcross, Oxford, 1907.
Specimens of the Table Talk of the late S. T. Coleridge, ed. H. N. Coleridge, 1835.
Letters of S. T. Coleridge, ed. E. H. Coleridge, 2 vols, 1895.
The Complete Poetical Works, ed. E. H. Coleridge, Oxford, 1912.
Coleridge's Shakespearean Criticism, ed. T. M. Raysor, 1930, rev. 1960 (Everyman's Library).
Coleridge's Miscellaneous Criticism, ed. T. M. Raysor, 1936.

Collected Letters of S. T. Coleridge, ed. E. L. Griggs, 4 vols., Oxford 1956-9.

The Notebooks of S. T. Coleridge, ed. Kathleen Coburn, 1957-61.

KEATS, J., *Letters,* ed. M. B. Forman, 2 vols., 1931, final rev. 1952.

MILL, J. S., *The Two Kinds of Poetry* and *What is Poetry?* Both essays were published in the *Monthly Repository,* one in Jan., the other in Nov., 1833. *(Mill's Essays on Literature and Society,* ed. J. B. Schneewind, 1965).

SHELLEY, P. B., *A Defence of Poetry,* 1840 *(Shelley's Literary and Philosophical Criticism,* ed. J. Shawcross, 1909).

RICHARDS, I. A., *Science and Poetry,* 1926.

A LIST OF CRITICAL WORKS

Books

ABRAMS, M., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition,* New York, 1953.

A masterly survey of Romantic literary theory.

APPLEYARD, J. A., *Coleridge's Philosophy of Literature,* Oxford, 1966.

A most able study which relates Coleridge's theory of literature to his philosophical and religious interests.

BATE, W. J., *From Classic to Romatic: Premises of Taste in Eighteenth Century England,* Cambridge, Mass., 1946.

BRETT, R. L., *The Third Earl of Shaftesbury: A Study in Eighteenth Century Literary Theory,* 1951.

Contains a chapter which relates eighteenth-century theories of the imagination to Coleridge.

Reason and Imagination, 1960.

The first chapter reformulates Coleridge's theory in modern terms and another chapter interprets *The Ancient Mariner* in accordance with Coleridge's theory of the imagination.

FOGLE, R. H., *The Idea of Coleridge's Criticism,* 1962.
An excellent study of Coleridge as a critic.

HAYTER, A., *Opium and the Romantic Imagination,* 1968.
A fascinating account of drug addiction and the Romantic poets.

HOUSE, H., *Coleridge: The Clark Lectures 1951-52,* 1953.
A most perceptive study of Coleridge's poetry and literary theory.

JAMES, D. G., *Scepticism and Poetry: An Essay on the Poetic Imagination,* 1937.
A brilliant commentary which regards Coleridge's theory of the imagination as Kantian and is critical of I. A. Richards.
The Romantic Comedy, 1948.
Traces the decline of the Romantic conception of imagination in nineteenth-century poetry and criticism.

MUIRHEAD, J. H., *Coleridge as Philosopher,* 1930.
Somewhat out of date in view of recent scholarship, but still a standard work.

READ, H., *Coleridge as Critic,* 1949.
A good short account of Coleridge as a philosophical critic.

RICHARDS, L. A., *Coleridge on Imagination,* 1934.
Attempts to accommodate Coleridge's theory to Richards's own doctrines.

WILLEY, B., *Nineteenth Century Studies: Coleridge to Matthew Arnold.* 1949.
Contains an excellent first chapter on Coleridge; the remaining chapters are an indispensable guide to Victorian thought.

SS

Essays and Articles

BATE, W. J. and BULLIT, J., 'Distinctions between Fancy and Imagination in Eighteenth Century Criticism', *Mod. Lang. Notes,* Jan., 1935.

BRETT, R. L., 'Coleridge's Theory of the Imagination', *Essays and Studies by Members of the English Association,* 1949.

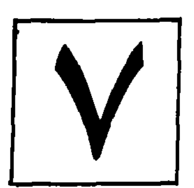
COHEN, R., 'Association of Ideas and Poetic Unity', *Philological Quarterly,* 36 (1957).

HARDY, B., 'Distinction without Difference: Coleridge's Fancy and Imagination', *Essays in Criticism,* Oct., 1951.

KALLICK, M., 'The Association of Ideas and Critical Theory: Hobbes, Locke, and Addison', *English Literary History,* 12 (1945).

RAYSOR, T. M., 'Coleridge's Criticism of Wordsworth', *P.M.L.A.* June, 1939.

SS



الهجــاء

بقلم

آرثر پولارد

SATIRE

by Arthur Pollard

SS

عَن المؤَلف

آرثر پولارد (المولود عام ١٩٢٢) يشغل منصب استاذ الادب الانگليزي في جامعة (هل) البريطانية منذ عام ١٩٦٧ . له عدد من المؤلفات في أدب القرن التاسع عشر .

SS

الانسان المجالُ الصحيح لدراسة البشر . . .
حَكَمٌ في الحقيقة فردٌ ، ملقى في خطأ لا قرار له :
هو مجد العالم ، والأضحوكة ، والأحجية .

(پوب ، مقال في الانسان ، ٢/٢ ، ١٧ ـ ١٨)

إرتَعِدْ وانقلب شاحباً
إذ يلوِّح الهِجاء بعصاه الغليظة .
(چارلز چرچل ، الشبح ، ٣/ ٩٢٥ ـ ٦)

ss

١

الغايات والمواقف

ليس من اليسير العيش مع الهجّاء[1] . انه اكثر وعياً من المألوف بحماقات من حوله وعيوبهم ، ولا يقوى أن يمنع نفسه من إظهار ذلك . انه في موقع صعب ، اذ يسهل ان يعرّض نفسه لتهمة التفوّق الخلقي او لتهمة الرّياء اذا اعتقد الناس أنهم يرون فيه بعض العيوب التي يدين وجودها في الآخرين . وإذا نجا من أمثال هذه التهم ، قد يجابه تهمة الكراهية الشخصية المحض تجاه ضحاياه ، فيوصف بأنه «تعيس صغير دنيء حاقد » كما قال (همبرت ولف) عن (پوپ) في (**ملاحظات حول شعر الهجاء الانكليزي ، ١٩٢٩** ، ص ١٠٥) . الهجّاء مثل الواعظ ، يريد أن يحثّ ويُقنع ، لكن موقفه تجاه من يخاطبهم اكثر دقة وصعوبة من موقف الواعظ . يريد الثاني بالدرجة الاولى أن يقبَل سامعوه الفضيلة ، في حين يجب على الاول أن يحمل قرّاءه على الاتفاق معه في تبيّن وادانة ما يعدّه معيباً في السلوك والناس . هؤلاء الناس من بني جنسنا ، والكثير منا لا يفضّل أن يُدين ، إن لم يكن لسبب فلأننا ندرك قول أحدهم «ها اني لولا رحمة اللّه ما

نجوتُ» . قد يبدو على الهجّاء أنه يسارع في الادانة ، بل قد يجد متعة في ذلك . ويغلب ان يكون الدليل على مثل هذه المتعة حماسُه لهراوة لفظية أو سيف او «عصا غليظة» فهو يسألنا أن نعجب بقدراته على استعمال هذه الاسلحة وأن نعترف به فناناً ، والهجاء فن .

تكون هذه الرغبة مضمرة في العادة . ورغم أن الهجّاء قد يستمتع بقدرته ويأمل ان نستمتع نحن بها كذلك ، نجده يدعو الى غاية اكثر جدّية في العادة . يعرّف الدكتور (جونسن) كلمة الهجاء في القاموس بأنها «قصيدة تذمّ الشرّ أو الحمق» . لقد ذهب (درايدن) و(ديفو) الى أبعد من ذلك فزعم الاول أن «هدف الهجاء الحق تقويم العيوب» (مقال في الهجاء) ، كما زعم الآخر أن «غاية الهجاء الاصلاح : فالكاتب قد أمسك بالمحراث ، رغم خشيته أن فعل الهداية قد توقف منذ زمن» (مقدمة الانگليزي العريق) . يعتقد كلا الكاتبين أن في مقدور الهجاء ان يُبرىء ويعيد ، رغم أن (ديفو) يخامره الشك في أمر معاصريه . ولكن (سويفت) كان أقل شكاً ، على ما يميزه منَ تشاؤم . فهو يقول في مقدمة معركة الكتب (١٧٠٤) :

> الهجاء يشبه المرآة ، حيث يكتشف الناظرون فيها وجه كل امرىء ممن عداهم ، وفي ذلك يكمن السبب الرئيس لذلك النوع من القبول الذي يلقاه الهجاء في العالم ، وفي كونه لا يسيء الا للقلّة القليلة .

SS

وبعد ذلك (١٧٢٨) صار يُنظر الى الهجاء في أحسن صوره كما يُنظر الى شرطي أخلاق يدافع عن الاخيار الضعفاء في وجه الاشرار ، يعين «ذوي الميول الطيبة على طريق الفضيلة ، لكنه يندر أو يستحيل أن ينال من الارذلين » . والهجاء بوصفه أداة علاج وتقويم يفسح المجال أمام الهجاء بوصفه عقوبة . في ذلك السِّفر الكئيب خاتِمة الهجائيات (١٧٣٨) إذ كان الشاعر الذي أقعدته الشيخوخة يقترب من نهاية ما دعاه «ذلك المرض الطويل ، الحياة [حياته]» كان «پوپ» ينظر حوله معتقداً أنه ، مثل أنبياء العبرانيين في القِدَم ، كان يقف وحيداً يشجب ما لا يمكن انقاذه (المحاورة الاولى ، ١٤١ ـ ٧٠) :

أجل ، أنا فخور ، يجب أن أكون فخوراً إذ أرى
من لا يخشون اللّه يخشونني :
هم بمنجاة من المحكمة والكنيسة والعرش ،
لكن الهزء وحده ينال منهم ويخزيهم .
يا سلاحاً مقدساً ! بقيتَ للذوّد عن الحقيقة ،
يا رُعباً وحيداً بوجه الحمق والرذيلة والقحّة !
يا ممتنعاً على كلّ يدٍ لا تهديها السماء ،
ربّة الشعر تعطيك ، لكن الهداية يجب أن تأتي من الآلهة ،
في إجلال أمدّ يدي اليك !

(المحاورة الثانية ، ٢٠٨ ـ ١٦)

تذكّرنا الاشارة الى «الذود عن الحقيقة» بصفة الهجّاء

SS

حارسِ مُثُلٍ عليا . فأفضل الهجاء ، الذي يكون في أوثق نبرة ، هو ما يكون أشدّ وثوقاً بقيَمه . وفي الادب الانكليزي ، يشكل عصر «پوپ» والذين ذكرت أعمالهم في الفقرة السابقة أفضل نماذج الهجاء ـ لأن في العصر الاوگستي/اوائل القرن الثامن عشر بخاصة/(والصفة نفسها دليل ثقة بما تم انجازه) كان الناس يثقون بالمستويات التي يشيرون اليها. ان كثيراً من الحزن والغضب الذي نلمسه في أعمال «پوپ» المتأخرة يعود في الواقع الى الشعور بأن تلك المستويات قد تهدّمت :

في كل يوم ينالون من الحقيقة والفضل والحكمة ـ
«لا شيء مقدّس سوى النذَالة » .

(المحاورة الاولى ١٦٩ ـ ٧٠)

يكون الهجاء دوماً بالغ الوعي بالفرق بين واقع الأشياء وبين ما يجب أن تكون عليه. ويغلب أن يكون الهجّاء شخصاً من الاقليّة ، لكنه لا يحتمل ان يكون منبوذاً صراحةً . فلكي يُصيبَ نجاحاً ، يتوجّب على المجتمع أن يبدي ولاء ظاهرياً في الاقل تجاه المثل التي ينادي بها . فإن حدث ذلك وُضع الهجّاء في موقع اكثر دقة ، وقد يكون اكثر تأثيراً من موقع من يَشجب الرذيلة وحسب . وعند ذلك يغدو اكثر قدرة على استغلال الفروق بين المظهر والحقيقة ، وبخاصة في فضح الرياء . جلد المرائي يفوق في الرقة جلد الرذيلة صراحةً . هذا ليس عنده ما يخفيه ، وهذا يريد أن يخفي كل شيء ، لان سمعته برمّتها في

خطر . فهو ينادي علانية بالمثل التي يتجاهلها ويتحداها في السرّ .

قد نحس أن مثل هذا الانسان يستحق الفضح . وفي هذا المجال يؤدي الهجّاء عملاً مفيداً اجتماعياً وأخلاقياً وذا قيمة عالمية . لكن الدكتور (جونسن) يفرّق بين العام والخاص في الهجاء : «يتميّز الهجاء الصحيح بعمومية أفكاره عن الطعن الذي يتوجّه نحو شخص بعينه» (القاموس) . لكن پوپ يرى غير ذلك .

ـ تجاوَزِ الشخصَ إذن ، وافضح الرذيلة ،
ـ كيف يا سيدي ، تلعنُ النرد دون المقامر ؟

(خاتمة الهجائيات ، المحاورة الثانية ، ١٢ ـ ١٣)

لكن الطعن يمكن أن يتجاوز حدود التطبيق الذاتي . فإذ نجد (پوپ) يهاجم (آتيكوس) أو (سپوروس) في رسالة الى دكتور آربثُنت لا يكون هجومه مقتصراً على (آديسن) و(هيرڤي) بل على جميع من يشبهون ما يدّعي وجوده في هذين الرجلين من اكتمال وتعالٍ ، وغيرة ورضا معيب ، وجميع من يتصف بالسطحية والتخنّث والتملّق وترويج الشائعات . وبالرغم من ذلك ، لا يخلو الهجاء الشخصي من مخاطر . فمهما يكن تأثيره ونفاذه في عصره بالذات نجده يفقد تأثيره بسهولة مع مرور الزمن . وخصوصيته المفرطة قد تعتمّ أو تزيل صفته العامة . إن الكثير من كتاب «شارع گرَبْ»[٢] الذين يذكرهم (پوپ) في

SS

دنسياد وامثالهم في قصيدة (درايدن) ماك فلكنو لم يعودوا اليوم سوى أسماء . وعندما توضح جهود الباحثين اشارةً معاصرة او مغزى ، تبقى المسألة مع ذلك نائية تفتقر الى مدلول مباشر لنا . ولكننا يجب أن نذكر في هذا الصدد ان الكتابة الرديئة لا تشكّل بالنسبة الينا جريمة كبرى كما كانت في نظر (پوپ) ومعاصريه . يريد الهجّاء معرفة ما يقدر أن يقنع جمهوره بأهميته . فلو أطلق لنفسه العنان ، كما فعل (جوڤنال)[٣] في هجائيته السادسة التي تنضح بكراهية النساء ، وبلغ حد اتهام النساء أنهن قد بلغن من الفساد مبلغاً دفعهن الى تعلّم الاغريقية ، لوجد أن جمهوره يضحك منه بدل أن يضحك ممن يريد مهاجمتهم .

على الهجّاء أن يلتزم الحذر ، لكنه في بعض الوجوه يتمتع بحرية واسعة . فهو لا يعاني من قيود شكل بعينه ، لأن صنوف الهجاء لا حدود لها . كان (أ. ميلڤيل كلارك) خير من لخّص هذا التنوّع إذ يحدّد نفسه بما يدعوه الهجاء الشعري المعتاد ، فيقول :

يتمايل الهجاء ذات اليمين وذات الشمال ، على مدى يقع بين بؤرتي عالم الهجاء : فضح الحمق وتقريع الرذيلة ؛ ويمتد بين طرفين من الفجاجة والغلظة الى أقصى التهذيب والاناقة ؛ وهو يستخدم بصورة منفردة أو مجتمعة أساليب المناجاة والحوار والرسالة والخطابة والرواية ورسم السلوك وتصوير الشخصية والحكاية

SS

الرمزية والخيال المغرق والتقليد المضحك والتقليد الهازل والمعارضة الساخرة وأية وسيلة غيرها يختار ؛ وهو يعرض وجهاً كالحرباء باستعمال جميع الالوان التي يعكسها الطيف الهجائي من ظرف وهزء وسخر وتهكّم ونهشٍ واستخفاف وقَذْح .

(دراسات في الانماط الادبية ، ١٩٤٦ ، ص ٣٢)

لكن علينا أن نفرّق في الحال بين الهجائي الكوميدي من جهة وبين الهجائي الساخر من جهة أخرى . فالسخرية في قائمة (كلارك) لون من الهجاء لكن ثمة سخرية هجائية ، وثمة كوميديا ساخرة كذلك ـ لكي نتذكر أن الهجاء ليس بحد ذاته شكلاً محضاً متفرّداً . وثمة كذلك كوميديا وسخرية لا تتصف بالهجاء ، كوميديا اكثر كرماً وسخرية اكثر جديّة من الهجاء . مثل هذه الكوميديا تتصف بالرفق ؛ فهي تسخر وتتقبّل ، تنتقد وتقدّر ، تضحك من الشيء لكنها تضحك بهدف . ويقع في هذا الباب كوميديا (فولستاف)[٤] عند شكسبير . لكن السخرية التي تفوق الهجاء جدّية لا تحدّها حدود دون السوداوية والجنون . جدّيتها تفتقد المنظور ، وهي تتميز بالضراوة والوجوم . مثل هذه السخرية ما نجده عند (سويفت) في اقتراح متواضع لمعالجة الفقر وزيادة السكان في آيرلند عن طريق تربية الاطفال الايرلنديين بشكل منظم وتقديم لحومهم طعاماً على موائد الاغنياء . ومثل ذلك الادانة القاسية التي يعبّر عنها (هاردي) في أسلوب ساخر بعد صدور الحكم على (تِس) تلك

«الامرأة النقيّة» : «لقد أخذت العدالة مجراها . انتهى رئيس الخالدين من لعبته مع تِس » ، أو عبارته المقتضبة في احتفاله بعيد «الميلاد ١٩٢٤» :

لوا «على الارض السلام» ونحن ننشد
وندفع لمليون كاهن ليجلبه .
وبعد ألفي سنة من القداديس
وصلنا الى حدود الغاز الخانق .

ss

٢

الموضوعات

مهما تكن طبيعة هذه الاستثناءات ، فإن المدى واسع في شموله «الهازل والجاد» معاً ، وبخاصة عندما نلاحظ أن هذه الاستثناءات تمتزج مع تناقضات أخرى لتجعل الانسان «مجد العالم ، الأضحوكة والأحجية» (پوپ ، مقال في الانسان ، ٢ ، ١٨) . كان (جوڤنال) يدرك مداه إذ قال :

كل ما يفعل البشر من وعد وخوفَ وغضب ولذة وأفراح
ومشاغل ، يشكل ألوان الموضوع في كتابنا الصغير .
(الهجائيات ١/٨٥ ـ ٦)

كل ما يفعل البشر ، ولنقل ، إذ نتذكر عين الهجّاء الناقدة ، كلّ «ما يصدر عنهم» . عند (جوڤنال) في هجائيات عديدة ، يشمل ذلك أوضاع الحياة في روما (٣) ، سلوك الأمبراطور (دومتيان) تجاه مجلس وزرائه (٤) ، أخلاق النساء (٦) «خواء الرغبات البشرية» (١٠) ، وقد نجد في هجائية واحدة ، كما قال (نتلشب) عن الأولى ، «سلسلة من الشكاوى المبهمة . . . متزوج عقيم ، سيدة رياضية ، حلّاق

غني يتحدى ثروات النبلاء جميعاً ، (كريسپينوس) المصري وحلقته ، المحامي (ماثو) في محفّته ، متصيّد الوصايا الأثيم ، السارق من قاصر تحت رعايته ، نهّاب الأقاليم ، الزوج القوّاد . المبذّر الخسيس ، المزيّف ، السجين : هؤلاء جميعاً يحشرون في نظام مرتبك» (**المجلة اللغوية** ١٦ / (١٨٨٨) ص ٦٢ ـ٣) .
لا يقدر غير (پوپ) على منافسة جوڤنال في الطبيعة الشاملة في هجائه ، غير أن پوپ يركّز على موضوعه بصورة أدق ، أو قل إنه يجعل جمهوره شديد الوعي بذلك الموضوع . يقول (إيان جاك) إن «الهجاء يولد من غريزة الاحتجاج ، فهو احتجاج صار فنّاً» (پوپ ، ١٩٥٤ (سلسلة الكتّاب وأعمالهم) ص ١٨) . ينظر الهجّاء حوله فيحار في الجواب إذ يسأل :

أيترك أحداً يخلد الى النوم ، هذا المفسدُ الكنّةَ الشبقة ؟ هذا الفاسق بدنيء العرائس والقاصرات ؟
(جوڤنال ، **الهجائيات** ١/٧٧ ـ ٨)

لكن الموضوع يجب أن يكون ذا أهمية . كان (جوڤنال) يرى أن عصره من السوء بحيث كان من الصعب عدم كتابة الهجاء (المصدر نفسه ، ١ /٣٠) . لكنه كان أحياناً يبدو شديد الاضطراب لسبب تافه . في مثل هذه الأحوال نتساءل إن كان الاحتجاج قد انقلب فعلاً الى فنّ . إن « الدفق التلقائي للمشاعر القوية » لم يروّض على طريق الفنّ هنا أيضاً تكون المقارنة مع (پوپ) مفيدة ، فـإذ يدمّر (پوپ) ضحاياه ببراعة قاسية نفّاذة ،

نجد (جوفنال) يضرب في هوج «بعصا غليظة» على طريقة چرچل .

يجب أن يكون موضوع الاحتجاج ذا أهمية . يجب أن يشمل مجالاً أساسياً أو أكثر من خبرة الانسان . والهجاء في الأساس أسلوب اجتماعي ، ليس فيه ما يتصف بالسمو ، كما ليس فيه شيء من «عالم ينسى ، وقد نسيه العالم» . فالخبرات التي يمكنها أن توجد هذا الوضع ، مثل خبرات الحب والموت ، تكون في عظمتها الأساسية خارج متناول الهجاء . في الكوميديا والمأساة يمكن الاحتفاء بهذه الموضوعات . لكن الهجاء لا يحتفي ، إنه يفرِّغ . لذلك عندما يتناول الهجاء هذه الخبرات يكون تناوله من زاوية ناقدة مائلة ومن خلال مرآته المشوَّهة . قد يتناول الهجاء الموتَ فيستخدمه للتأمل في الحياة التي قضى عليها ، ربما ليذكِّر بالطريقة التي عومل بها امرؤ ، أو لينقد الذين عاملوه بها ، كما فعل (بوفو) (هاليفاكس) تجاه (درايدن) :

درايدن وحده نجا من نظرته الثاقبة :

(بايرن) في وصف جورج الثالث ، الملك الضعيف في عصر من الطغيان :

في السنة الأولى من فجر الحرية الثاني
مات جورج الثالث : لم يكن طاغية

ss

غير أنه كان يحمي الطغاة ، حتى خسر كل نعمة
فلم يبق لديه لمحة إشراق في الداخل ولا في
الخارج . . .
مات ! ولم يثر موته ضجة في الأرض :
لكن دفنه تسبب في شيء من المظاهر ، فكان ثمة وفرة
من مخمل ووشي ونحاس ، ولم يكن ثمة قحط
من أي شيء عدا الدموع ـ الا ما سُفح منها
بالتواطؤ . . .
بدا كأن سخرية الجحيم قد غلّفت
فساد ثمانين عاماً بهذا الذهب .

(رؤيا الدينونة ، ٥٧ ـ ٦٠ ، ٦٥ ـ ٨ ، ٧٩ ـ ٨٠)

ولكن هنا أيضاً ، لا ينصب اهتمام (بايرن) على موت جورج الثالث قدر ما ينصب على الجنازة . وثمة إشارة أخرى الى موت لويس السادس عشر بالمقصلة . يأتي ذلك عند وصول جورج الثالث الى بوابة الجنة حيث يتكلم القديس بطرس :

حسناً ، لن يجد كثيراً من الملوك
يزاحمهم في طريقه ؛ ولكن أين رأسه ؟
لأن آخر من رأيناهم هنا أثار ضجة
وما كان ليدخل في كنف السماء
لولا أنه ألقى برأسه في وجوهنا جميعاً .

(المصدر نفسه ، ١٤٠ ـ ٤)

يبيّن لنا هذا القول إلى أي حدٍّ يجب أن يحاذر الهجّاء ، لأن فيه من القرائن الكريهة ما يحول دون نجاحه الكامل ـ إذا استثنينا التوسع في تصوير الطبيعة المشاكسة عند القديس بطرس . نحن لا نقدر على المزاح بشأن موت الآخرين ، وقد نفعل ذلك عن موتنا نحن . لقد تشجّع بعضهم ففعل ذلك ، مثل (پوپ) الذي خاطب المتزلفين اليه بقوله :

ثمة من يتقرّب زلفى الى شخصي أنا ،
فأنا أسعل مثل (هوراس) ، ورغم هزالي ، أنا قصير ، . . .
مزيداً من التملق أيتها المخلوقات ، اجعلوني أرى
كل ما كان يشين الأفضل مني يجتمع فيّ . . .
وعندما يحضرني الموت ، لا تنسوا أن تذكّروني
أن (هوميروس) العظيم مات منذ ثلاثة آلاف سنة .
(رسالة الى دكتور آربثُنت ، ١١٥ ـ ٦ ، ١١٩ ـ ٢٠ ، ١٢٣ ـ ٤)

وثمة آخر أفاض في ذلك ، هو (سويفت) في أبيات عن موت الدكتور سويفت لكن موته لم يكن سوى المناسبة ، لأن الموضوع الحقيقي يدور حول تلقي نبأ وفاته :

ها قد وصل اليوم الموعود !
«كيف حال العميد ؟» «ما زال فيه رمق» .
تُليت صلاة الوداع :

ss

«لا يكاد يتنفس . لقد مات العميد» .

(١٤٧ - ٥٠)

نحن لا نقترب هنا كثيراً من العميد[1] نفسه ، من مشاعره أو معاناته ، فهذه ليست موضوعات للهجاء :

قبل أن يُقرع ناقوس الوداع .
سرت الأخبار في نصف المدينة .
«علينا أن نستعد للموت جميعاً !
ما الذي خلّف ؟ مَن وريثه ؟» . . .
صديقاتي من النساء ، من ذوات القلوب الرقيقة
اللائي تعلّمن كيف يقمن بأدوارهن
تلقّين النبأ على دفعات حزينة ،
«مات العميد (ما الورقات الرابحات ؟)
«تغمده اللّه برحمته .
«(يا سيداتي سأغامر بالورقة الرابحة)» .

(١٥١ - ٤ ، ٢٢٥ - ٣٠)

هنا نجد (سويفت) يستخدم جلال الموت لينتقد تفاهات الحياة . ويكون جلال الموقف ذا فائدة في سياقات أقل تفاهة . ففي خَواء الرغبات البشرية يشير (جونسن) الى عبارة (گري) بأن

مسالك المجد لا تؤدي الا الى القبر .

يتميز هجاء (جونسن) بالطابع الأخلاقي ، فهو يوضح في

مثال إثر آخر ما ينطوي عليه الطموح البشري من عبث . يقول (ولزي) إن «الحسرات الأخيرة تؤنب الثقة بالملوك» ، ويقول «اسمعوا بموتها ، أيها الحمقى ، اسمعوا وناموا» ؛ كما يقول عن نهاية (چارلز) الثاني عشر إن :

سقوطه كان مقدراً نحو طريق مقفر ،
قلعة تافهة وسلطة في موضع شك .
(١١٨ ، ١٧٢ ، ٢١٧ ، ٨)

وهلم جراً .

ولكن ماذا بعد الموت ؟ ينصح (جونسن) في ختام قصيدته ، باختيار الخلود لا الحياة (إذا شئنا استعمال عبارة «نكاية» إحدى شخصيات روايته راسيلاس) نادراً ما كان الدين في جوهره ، كالموت ، موضوعاً للهجاء ، حتى قبل عصرنا الحاضر . ولم يتجرّد الناس لانتقاد اللّه ، مهما فعلوا مع من يدعون اتباعه . ومع ذلك يبقى الهجاء إحدى وسائل التنفيس الضرورية لنا لكي نستمر في مواجهة مشاكل ذات أهمية عليا . إن الذي يمكن فعله باستخدام الهجاء بصورة مباشرة أو غير مباشرة مع الموضوعات الجدية يتوقف على العلاقة بين المؤلف وجمهوره . فقد يحلو للمؤلف أن يثير غضب جمهوره ، أو أن يستهزىء في الواقع من جديتهم . وهذا من دون شك أحد العناصر في قصيدة (بايرن) رؤيا الدينونة . وقد يحلو له أن يفضح جدّية جوفاء ، كما فعل (صاموئيل بتلر) في سبيل الجسد ؛ أو ، كما

يسهل عليه فعله في عصور الايمان ، قد يرغب أن يُدخل بعض المرح الى جانب الجد ، من دون تحدٍّ له . وهذا أحد العناصر في تناول موقف زوجة نوح العنيدة في «تمثيليات الأسرار»[٢] ، بينما نجد المرح والهجاء يدخلان في حكاية (بوكاچيو) عن الراهب الأثيم الذي كشفه رئيسه . يدبِّر الراهب حيلة يوصل بها رئيسه الى الفتاة آمناً كما يتصور الأخير . لكن الراهب لا يلبث أن يعود فيتلصّص على رئيسه . ثم لا يلبث الراهب أن يُستدعى ليعاقَب ، من دون أن يدرك الرئيس ما حدث . لكن الراهب يدفع بقوله :

> سيدي ، إنني لم أمضِ طويلاً في «سلك المباركين» لكي تتم لي معرفة التفصيلات جميعاً ثم إنك لم تبين لي أن على الرهبان أن يُثقلوا على أنفسهم بالنساء كما يثقلون عليها بالصيام وقيام الليل . ولكنك الآن بعد ما قدمت لي مثالاً على ذلك أعدك إن غفرت لي هذه الهفوة أنني لن أذنب في هذا المجال ثانية ؛ بل على النقيض من ذلك سأفعل دوماً مثلما رأيتك تفعل ـ وبعد أن حمله على السكوت على ما قد رأى ، أطلقوا سراح الصبيّة من دون ما يؤذي سمعتها ، وعلى المرء أن يعتقد أنهم طالما استدعوها اليهم بعد ذلك .
>
> (ديكامرون ، اليوم الأول ، الحكاية الرابعة)

نجد الكثير هنا مما نحسبه من أسلوب (چوسر) . نجد

أولاً سرد الحكاية بمسحة بريئة ، والتلاعب البارع بتوقعات القارىء ، والوصول الرفيق الى فك العقدة وأخيراً التعليق المختصر الخبيث من المؤلف نفسه .

تأتي قصيدة (درايدن) أبسالوم وأكيتوفيل من محيط ديني مختلف جداً هو محيط انگلترا في القرن السابع عشر بخلافاته البيوريتانية[٣] . تهاجم القصيدة مناهضي الملك من الغلاة والمتطهّرين والپروتستانت والمتعلقين بالكتاب المقدس . من المؤكد أن أولئك الناس قد أصابهم نفور مما حسبوه تحللاً في استعمال الشاعر موضوعات الكتاب المقدس . لكن رهط الملك وجدوا ذلك مناسباً بشكل جميل وبخاصة عندما يتناول (درايدن) تلك الموضوعات بشكل جريء في وجه أكثر البيوريتان تزمتاً ووجوماً : «شمعي»[٤] .

عندما يجتمع اثنان أو ثلاثة
للتطاول على ملك أورشليم
يكون «شمعي» في وسطهم دوماً .

(٦٠١ - ٣)

مثل هذه الأبيات التي تشير الى وعد المسيح لأتباعه (انجيل متى ؛ ٢٨/٢٠) تكاد تقترب من التجديف ، لكنها تنسجم مع الخطة العامة لدى (درايدن) في استغلال الحكاية الرمزية التوراتية . فهو يدور حول أطراف الحكاية دون المركز . وهو يشير الى العهد القديم دون العهد الجديد من الكتاب

المقدس ، والى التاريخ دون الرؤ يا الدينية ، وإلى حادثة صغيرة حتى في هذا المجال . وبعبارة أخرى عرف (درايدن) الى أي حد يسير ليغيظ البيوريتان دون أن يثير معاصريه الآخرين أبداً. هنا يكمن جوهر الهجاء الناجح - أن تجعل ضحاياك «يتطافرون جنوناً» وتجعل جمهورك «تطير رؤ وسهم ضحكاً» .

وإذ يجابه الهجّاء المطالبَ الملحة التي يفرضها الدين على الانسان يجد لذّة في المبالغة في التفريق بين المهنة والممارسة . ويكون التظاهر والرياء من الموضوعات الجاهزة أمامه في كل وقت ؛ ويكسب هذان الموضوعان معنى أوسع عندما يكون المتهمون بمثل هذه العيوب ملتزمين بحكم المهنة تجاه مستوى من السلوك على اختلاف شديد . من أجل هذا كان رجال الدين وجميع من يضعون أنفسهم في موضع القداسة موضوعات دائمة تحظى باهتمام الهجّاء . فهم في الوقت نفسه صورة اعتذار عن متوسط الانسان الحساس (الذين هم كبش فدائه) كما أنهم يقدّمون له مناسبة لينادي «أيها الطبيب ، داوِ نفسك» . وهكذا نجد فرحاً غامراً عند (برنز) في قصيدة «صلاة ويلي الطاهر» إذ يفضح المتضرِّع في دعاء يمتزج بصراحة خفية ، وفشل أعمى في إدراك ذنبه رغم اعترافه به ، وشعور مداهن من اختياره هو ، ورغبة في الانتقام من جميع من وقفوا بوجهه . يعتمد الظُّرف هنا على البساطة ، بل على السذاجة في اعتراف لا يعي ما فيه من رياء . وثمة ما يشبه ذلك عند (بن جونسن) في مسرحية الخيميائي حيث يقدم (ستَل) كشفاً

SS

بالأساليب الملتوية عند المتطهّرين الذين لا يجرؤ ممثلوهم على معارضته لأنهم يأملون ان ينالوا الغنى بفضله ؛ غير أن فضح الرياء الديني بشكل مستمر وهزء لا يلين يوجد بشكل فائق عند (موليير) في مسرحية تارتوف . فمن ناحية نجد معاداة متكررة عند (كليانت) وغيره من الشخصيات تجاه :

أولئك الناس الذين يضعون الروح في خدمة المصلحة،
ويجعلون من العبادة مهنة وتجارة ،
يريدون شراء الثقة والشرف
برمشات من العين زائفة واندفاعات مصطنعة .

(تارتوف ، ١/٤)

ومن ناحية أخرى نجد الخُدَع االناجحة من تارتوف نفسه ، وبخاصة تلك التي تنطلي على أولئك الذين يخاطبهم وهو صادق فيما يقول عن نفسه :

أجل يا أخي ، أنا شرّير ، مذنب ،
خاطىء تعيس ، غارق في الظلم ،
وأكبر من وُجد من الأنذال قاطبة

(٤/٣)

يبدو أسلوب (چوسر) أكثر سذاجة من هذا في الغالب ، ولكنه يبدو وحسب . فهو لا يزيد على أن يذكر الحقيقة ـ الفعل أو المظهر (مثل اهتمام رئيسة الراهبات بأمور الدنيا أو تفضيل الكاهن أن يكون التائبون من الأغنياء) ، أو قد يضيف ما يشاع

من سبب أو تعليق كما في هذا المثال :

التعرّف على مثل هذا الخسيس
لا يناسب الرفعة ولا يفيد .

(حكايات كانتربري ، المقدمة ٢٤٥ ـ ٦)

وقد يؤكد في بعض الأحيان ملاحظة إذ يتظاهر بموافقة ساخرة ، كما يفعل مثلاً عندما يرفض الراهب حياة الدير :

فقلت إن رأيه كان سديداً

(المقدمة ، ١٨٣)

تشكّل السخرية أهم مميزات أسلوب (چوسر) . ثمة بيت آخر يصور الراهب .

رجلٌ كالرجال ، بالرئاسة جدير .

(المقدمة ، ١٦٧)

وتلك عبارة تطفح بالاشارات الساخرة . إذ بأي معنى يكون رجل (يحب الصيد) جديراً برئاسة دير من الرهبان ؟ ولكن قبل أن نستطيع الاجابة عن ذلك السؤال تواجهنا فكرة ، أوحى بها تصوير رئيسة الراهبات للأوضاع السائدة داخل المسالك الكنسية ، مؤداها أن الأمور كانت تسير بشكل يجعل ترشيح الرجل لذلك المنصب أمراً محتملاً . ثم إن الصفة «كالرجال» تبعث على الريبة ؛ فهو «كالرجال» ـ لا «ربّاني» ولا «صالح» أو «طاهر» كما يرد في وصف الكاهن الفقير بعد ذلك .

ولكن ليس ثمة الكثير مما يربك اتزان المزاج عند «چوسر» . فهو يكاد يتصف بالسماحة دوماً . وعلى النقيض من ذلك نجد التهكّم في النقد عند «كْلَفْ»[٥] في قصيدة «آخر الوصايا» حيث ينقلب في وحشية باردة على العصر الڤكتوري فيظهر أن الولاء الزائف تجاه الوصايا ينصب على العبارة على حساب الروح منها ، وعلى حساب المعاناة البشرية :

لا تقتل ؛ لكن ليس ما يدعو أن تموت جوعاً
لكي تبقى على قيد الحياة .
لا تقترف الزنا ؛
إذ يندر أن يأتي من ذلك خير .
لا تسرق ؛ أي عمل أجوف
عندما يكون من المربح أن تغُش . . .
وخلاصة الأمر جميعاً ، عليك أن تحب ،
إن أحببت قط ، اللّهَ العلي :
وفي جميع الأحوال لا تُتعِب
غير نفسك في محبة جارك .

(١٠ ـ ١٥ ، ٢١ ـ ٤)

مثال أخير نأخذه من «ملتن» في شجبه المر وقدْحه الصريح في وجه :

أمثال أولئك الذين من أجل بطونهم
يزحفون ويتغلغلون ثم يتسلقون الى الحظيرة ! . . .

أفواه عمياء ! لا تعرف حتى كيف تمسك
بعصا راعٍ . . .
(ليسيداس ، ١١٤ - ٥ ، ١١٩ - ٢٠)

يقدر الهجّاء عادة أن يجعل ضحيته تتلوى تحت سياط كلماته . ويندر أن يقف عند هذا الحد الحماس الذي يبعث هذا القدح ، كما نرى (ملتن) يتأمل «الخراف الجائعة التي تتطلّع فلا تُطعم» فيأخذه فرح غامر ويعلن أن :

تلك الآلة ذات اليدين عند الباب ،
تقف متأهبة للضرب مرة لا تضرب بعدها .
(المصدر نفسه ، ١٣٠ - ١)

هنا نكون قد تجاوزنا حدود الهجاء .

يكون الجنس في مجال الدين موضوعاً شديد الجدّية بحيث يقتضينا البحث عن متنفّس للتفكّه به . ومن أبرز المعالجات الفكهة للجنس ما نجده في كتاب (رابليه)[٦] الثالث العظيم : كاركانتوا وپانتاكرويل . يتساءل (پانورج) عن وجوب الزواج ، ويطلب النصح من (پانتاكرويل) ثم يبحث عن قرار باستشارة عشوائية في كتب (ڤرجيل) و(هوميروس) ، بالأحلام ، بالنرد ، وباستشارة عرّافة وطلب النصح من أصدقاء ومعارف . ثم تعرض المسألة برمّتها بشكل غير حاسم ويحافظ (رابليه) على توازن لطيف بين التفاهة الظاهرة والجدّية الباطنة .

SS

وأخيراً يستشير (پانورج) لاهوتياً وطبيباً ومحامياً وفيلسوفاً . وهنا يغتنم (رابليه) الفرصة فيهجو الصفات التي تميز أفراد هذه المهن ، لكنه لا يصل حد النيل من صفات محددة معينة ، بل إنه يضع نصب عينيه مواقف انسانية عامة . تنتهي المقابلة مع الدكتور (رونديبيليس) بتصنّع العزوف عن قبول الأجرة . ومع ذلك يأخذ النقود شاكراً ويقول :

«أنا لا أقبل شيئاً من الفاسدين أبداً، ولا أرفض شيئاً من الطيبين أبداً . أنا دائماً في خدمتكم» .

لكن (رابليه) يضيف :

«شريطة أن أدفع ؟» قال (پانورج) .
«هذا لا يحتاج الى سؤال» أجاب (رونديبيليس) .

(كاركانتوا وپانتاكرويل ٣/ ٣٤)

يضطر (رابليه) الى الوصول بكل شيء الى ما يحسبه النتيجة الانسانية الحتمية . نجد طبيب (چوسر) «يحب الذهب بشكل خاص» مثل طبيب (رابليه) . قد يتميز الأطباء عند الكاتبين بالجشع ، لكن علينا أن ننتبه الى الحقيقة في خاتمة كلام طبيب (رابليه) وهي أن «هذا لا يحتاج الى سؤال» . فكل ذلك مما يدخل في نطاق الوضع البشري عموماً ، لكن المسألة تحتاج نزولاً الى المضحك في مستوى التعبير ليقتنع الناس بها . فعندما يشير طبيب (رابليه) الى طرق شتى لتخفيف الرغبة

SS

الجنسية يوصي بالشراب والدواء والعمل والدراسة و ـ الجنس ! (٣١/٣) . وهو ينظر الى «القِوادة» على أنها «تابع طبيعي» للزواج (٣٢/٣) لأن «النساء يتشوّفن عادة نحو الأشياء الممنوعة» (٣٤/٣) .

تشكّل شهوانية المرأة (هـذا الوحش أو الآلة لديهن ـ ٣٢/٣) موضوعاً دائماً في الهجاء . وهي تتصل دائماً بتواضع مصطنع ومراعاة لسمعتها . هكذا نجد «امرأة من مدينة باث» عند «چوسر» شخصية تتباهى بجرأتها الجنسية وقدرتها على سياسة أزواجها المتعددين . هنا تتلخص أحابيل النساء في كشف عن الذات طليق :

أقسم أنني كلما خرجت أسير في الليل
فعلت ذلك من أجل التلصّص على ما يفعله مع النساء !
وبتلك الوسيلة أصبتُ كثيراً من السرور .
لأن كل تلك البراعة قد أعطيت لنا منذ الولادة ؛
فالخديعة والبكاء والغزل قد وهبها الله
المرأة بحكم طبيعتها لتبقى معها طوال الحياة .
وهنا أفخر أنني قد أفدتُ من شيء واحد ،
وفي النهاية أكون المسيطرة في كل مجال ،
بالحيلة أو بالقوة أو بوسيلة أدنى ،
مثل التظلّم المستمر والتشكّي .
فإذا حل وقت الفراش تجيء غصّتهم :

فهنا أبدأ التقريع حتى لا يصيبوا لذة ما .
(حكايات كانتربري ، مقدمة «امرأة من مدينة باث»
٣٩٧ ـ ٤٠٨)

يمكن مقارنة الوضع الدرامي هنا بما نجده عند (دنبار)[٧] في حكاية المرأتين المتزوجتين والأرملة . ولكن المقابلة مع الأوصاف الفكهة عند المرأة من مدينة (باث) تظهر النساء عند (دنبار) شرّيرات بدائيات الشبق . فالمقاطع السابقة تتميز بالدرامية لأننا نلمس المسحة الهجائية من أقوال الشخصيات لا من المؤلف مباشرة .

نجد في المسرح ، وبخاصة في عهد عودة الملكية / ١٦٦٠ حتى أواخر القرن/ كوميديا مواقف ذات صبغة هجائية أكثر تعقيداً مما نجد في هذه الأمثلة . فعند (ويچرلي)[٨] في المرأة الريفية نجد (هورنر) الخليع يفضح نساء فاجرات وزوجاً مفرط الغيرة وآخر مفرط التحرر . لا يكتفي (هورنر) بكشف الشبق لدى هؤلاء النساء بل إنه يكشف كذلك اهتمامهن بالسمعة المحترمة . فهو إذ يدّعي أنه خصيّ يتيح لهن في الوقت ذاته إشباع رغباتهن مع الحفاظ على السمعة . نجد في مشهد «الخزف الصيني» الشهير (٣/٤) غيرة النساء من بعضهن إذ تبرز (ليدي فجت) خارجة مع (هورنر) من غرفته وتخاطب (مسز سكويمش) بعد أن قضت «وقتاً في التعب والكدح من أجل أجمل قطعة من الخزف الصيني يا عزيزتي» . يستمر الغمز

والمعنى المزدوج لعدة أبيات حتى يصل ذروته في إشارة (هورنر) الى (مسز سكويمش) بشكل ساحر على مستويات عدّة : «وأسفاه ، إن فهمها حرفي ، بريء» . يستخدم (كونگريف) ظرفاً أكثر براعة ودقة من (ويچرلي) إذ يجعل (ميلامنت) تحدد الشروط التي بموجبها قد «تتضاءل بدرجات فتصير زوجة» . تشكل الفقرة برمتها تعبيراً شاملاً عن مزاج النساء في شكل محاورة مع (ميرابيل) حول ما ستصّر على فعله وما سيطلب إليها زوجها المقبل ألا تفعله . تكمن القوة في الظرف ، الذي يتميز بحدة ومفاجأة لن نجد مثلها حتى قدوم (أوسكار وايلد) ؛ «لنكن غريبي الأطوار حسني التربية : لنكن من الغرابة كأننا قد تزوجنا منذ زمن بعيد ؛ ومن حسن التربية كأننا لم نتزوج قط» (كونگريف ، سبيل العالم ، ٤/١) .

هذا كلام مهذب متحضّر بالقياس الى ما يجده المرء في بعض ملاحظات شكسپير عن النساء . يكون الهجاء عرضياً عند شكسپير لكنه مركّز في الغالب . نجد في مسرحية كما تهواه استهزاء مرحاً بالمدنفين ، كما نجد كراهية البشر المصطنعة عند (جاك) . لكن هجاء شكسپير يجد تعبيره المميّز عندما يغيب الاصطناع لتحل محله كراهية بشر لا تحتاج الى توكيد ، نجدها عند منبوذين أمثال (لير) و (تيمون) أو في تدهور الحب والبطولة الى عالم يصفه (ثيرستيس)[٩] بما لا يجافي الدقة على أنه عالم «حروب وفسق» . مثل ذلك قول (هاملت) : «يا للانسان ما أبدع

صنعه ! أي عقل نبيل ! أي قدرات لا تحدّ» (هاملت ٢/٢) وهو مثل أعلى يدرك قائله كم قصّر دونه الرجال ـ والنساء :

أيها الضعف ، اسمك امرأة : ـ
شهر صغير . . .
رباه ! بهيمة يعوزها العقل
كانت ستقيم الحداد مدة أطول .

(١ /٢/ ١٤٦ ـ ٧ ، ١٥٠ ـ ١)

لكن شكسبير لا يكتب مسرحيات هجائية ، وتتصف القيمة الدرامية في خطبه بالمباشرة والتركيز بحيث تغدو أهميتها الهجائية ثانوية في الغالب ، كما في هذا المثال . وإذا كانت الشخصية أقل أهمية في بعض الوجوه كان الهجاء أكثر وضوحاً . فعداوة المرأة في حالة امرىء مثل (هاملت) تكون جزءاً من صفات شخصية أكثر سعةً وغنى ، بينما يكون كل شيء عند امرىء مثل (ثيرستيس) محض ، «حروب وفسق» .

لا يقيّد الهجّاؤون أنفسهم بسلوك المرأة الجنسي .، إذ تثير اهتمامهم كذلك نقاط ضعفها الأخرى . ففي رسائل الى أشخاص شتى نجد (پوپ) في القسم الثاني من «أخلاق النساء» يتحدث عن صفات المفاجأة والتقلب عند المرأة . يصف (ماكايل) الهجائية السادسة عند (جوڤنال) بأنها «حكاية النساء الخبيثات» لديه ؛ وهذا عنوان يناسب قصيدة (پوپ) كذلك

فهو يرى أن النساء يحكمهن «حب اللذة وحب التأرجح» (١/٢١٠) :

ينصرف بعض الرجال إلى العمل ، وبعضهم الى اللهو ؛
لكن كل امرأة في دخيلتها متبطّلة ؛
بعض الرجال يريد الهدوء ، وبعضهم يفضل الصراع ،
لكن كل سيدة تريد أن تكون ملكة مدى الحياة .
(٢١٥ - ٨)

ولا غرو أنه يقول إن «أغلب النساء لا شخصيات لهن أبداً»(٢) . وبالرغم من أنه يخاطب السيدة التي أهدى إليها القصيدة نجده يقول في الأبيات الأخيرة : «ما تزال المرأة تناقضاً في أحسن الأحوال» (٢٧٠) . لكن هذا لا يعدّ شيئاً إلى جانب كراهية النساء الفظيعة عند (سويفت) . ففي هذه الحالة تتصل الكراهية بالرعب من الجسد الذي يتضح في إشاراته المشدوهة الى نساء (برويدنكناك) /في رحلات كلفر/ المنفّرات ، وفي قصيدته «حورية شابة جميلة تدخل الفراش» . تشكل القصيدة برمّتها رفضاً للمعنى المألوف لكلمة «جميلة» في العنوان ، وتوكيداً ملحّاً على المضمون الضيق في كلمة «حورية» . تكون إحدى وظائف الهجاء أن يجابهنا بالشيء فيقول «إنه ليس كما يبدو . انظروا !» . ولم يبرع أحد في هذا العمل كما برع (سويفت) فقد بلغ فيه مبلغاً كادت الواقعية فيه تنسينا الهجاء .

ss

أما تركيزه على الجسدي المريع فيكاد ألا يطاق .

يقدر (سويفت) أن يلاطف وينغمس في ظرف لعوب :

بلغت (ستيلا) هذا اليوم الرابعة والثلاثين ،
(ولن نختلف على سنة أو أكثر) :
لكن لا تنزعجي يا (ستيلا)
رغم تضاعف الحجم والسنين ،
منذ أن رأيتك أول مرة في السادسة عشرة ،
أحلى صبية في المرج ،
قوامك لم يذوِ إلا قليلاً ؛
وعوّض عنه ذهنك كثيراً .
ألا ليت الآلهة تقسم بين اثنتين
جمالك وقوامك وعمرك وظرفك
فليس من عصر يقدر أن ينجب اثنتين
من الحوريات بهذه الرشاقة والحكمة والحلاوة ،
بنصف الألق في عينيك ،
بنصف ظرفك وعمرك وحجمك !
((ميلاد ستيلا) ، ١٧١٨ ، ١ - ١٤)

هنا نجد الهجّاء عابثاً ، يذكّرنا ، بما يوحيه البيت الرابع ، ان عبارة الاستحسان يمكن تحويرها بشكل رفيق لتشير الى بعض العيوب ، ويذكّرنا كذلك أن في هذه اللحظات أيضاً لا يقوى

‹سويفت› على التخلّص من هَوَسه بما هو أقل من الجميل جسدياً .

نجد أحسن أمثلة العبث عند الهجّاء في قصيدة ‹پوپ› اغتصاب خصلة الشعر ، ذلك التمجيد لكل ما هو تافه . فالخصومة التي نجمت عن قيام ‹لورد پيتر› الشاب باقتطاع خصلة من شعر ‹آرابيلا فيرمر› قد أثارت البغضاء بين الأسرتين . وقد ظهرت المسألة برمّتها بشكل مضطرب مما جعل ‹پوپ› يستخدم شيئاً من الهزء الرقيق ليعيد الأمور الى نصابها . ويمكن وصف طريقته بأنها دواء من جنس الداء . فقد بالغت الأسرتان في المسألة ، لذلك زاد هو في المبالغة أكثر . فهو يتظاهر أن سطحيات المجتمع المترف ذات أهمية فائقة :

هنا يرتاح الأبطال والحوريات
ليذوقوا برهةً ملذات البلاط ؛
أمضوا الساعات المفيدة في أحاديث شتى
عمن أقام الحفلة أو قام بالزيارة أخيراً .

(النشيد الثالث ، ٩ ـ ١٢)

ثمة وزن من السخرية في كلمة «مفيدة» . وهنا يهزأ ‹پوپ› برفق من كل ما هو نزِق ، لكن القصيدة تحوي أكثر من ذلك بكثير . ويمكن تفسير ذلك بإيجاز عند إلقاء نظرة على طريقة استعمال الأفعال بتحميلها من المعاني ما لم يوضع لها في الأساس . نجد «روح الهواء» المكلّفة بحماية البطلة قلقة حول

المخاطر التي قد تصيب (بلندا) من :

كارثة عظيمة ، بالعنف أو بالحيلة ،
لا يَعلم كيف وأين تحلّ غير المقادير المغلّفة بالليل .
إن كانت الحورية ستكسر قانون (ديانا)
أو أن إناء خزف صيني رهيف سيصاب بثلمة ؛
إن كانت ستلوّث شرفها ، أو مُطرفها الجديد ،
أو تنسى صلواتها ، أو حفلة تنكرية .

(النشيد الثاني ، ١٠٣ - ٨)

هنا يوضع فقدان العفّة الى جانب انثلام إناء زينة أو تلوّث رداء من دون التفريق في الأهمية . في بيت واحد تنفضح قيم مجتمع مشوّهة بأكملها . وكلمة «اغتصاب» في العنوان تؤكد المبالغة المضحكة التي أسبغت على الحادثة ؛ وهي تذكّرنا كذلك بأمور أكثر أهمية بكثير لا يثار حولها صراخ . وقصيدة اغتصاب خصلة الشعر تتصف بالنّزق ظاهرياً وحسب ، لكنها في جوهرها قصيدة جادة حول القيم الصحيحة ، وبخاصة حول العفّة .

في هذا الفصل حاولت أن أبيّن دور الهجّاء في تناول موضوعات بعينها تعد أساسية في الخبرة البشرية . وأودّ أن أختم القول بترديد عبارة (جوڤنال) حول «كل ما يفعل البشر» . فكل الحبوب تصلح لمطحنة الهجّاء . فهو في الأساس لا يعنى بالشيء في حد ذاته ، بل بموقف الانسان تجاه ذلك الشيء .

SS

عندما يخرج الانسان بالأمر خارج الحدود يتوجّب على الهجّاء أن يعيده الى نصابه . وهو يعيدنا الى الموقف السليم ، في سماحة حيناً وفي وجوم حيناً آخر . وعلينا أن نجد المتعة في غضبه أيضاً . قد ينطوي تصحيح الهجّاء على تشتيت بديل ، لكن ذلك إذا لم يكن مفرطاً أمكننا من إدراك غايته وتقدير قيمته .

SS

٣

الأساليب والوسائل

عندما نأتي الى أساليب الهجاء نجدها مختلفة اختلاف موضوعاته ، ليس بين الاساليب الادبية الكثير مما لا يسمح بلمسة هجاء في الأقل ، إذ لا يقتصر الهجاء على كونه حرباء تتلوّن بحسب المحيط ، بل هو قادر على التحوّل بشكل ملحوظ يتنكّر بزيّ معارضة ساخرة في نفس الاسلوب الذي يتناوله بالنقد . والحق أن بوسعنا قلب ملاحظات (درايدن) الساخرة عن (فلكنو) بحيث نسبغ عليها معنى جادّاً لم يقصده المؤلف فنزعم أن الهجاء :

في النثر والشعر يُعترف به دون منازع
حاكماً مطلقاً في أقاليم السخف كافة ،

لأنه حيثما يظهر يمتد سلطانه بسهولة فتصعب إزالته اذ يقلب كل ما سبقه الى ما يفرضه من أشكال السخف التي تعبّر عن مقصده . لقد مرّ معنا عدد من أمثلة الهجاء في الشعر ، لكنه في النثر كذلك يوجد في الاعمال الدرامية عند (بن جونسن) و(كونگريف) و(برنارد شو) و(أوسكار وايلد) كما يوجد في أعمال

كبار الروائيين امثال «فليدنگ» و«جين أوستن» و«ديكنز» و«ثاكري» و«ميريدث» وفي اعمال كتّاب آخرين امثال «بيكوك» و« إيفلين وه» و«أولدس هكسلي» و«جورج أورويل» اذا شئنا الاقتصار على عدد قليل . كما أن الهجاء يوجد في الكتابات التاريخية أيضاً كما يعرف كل من قرأ «گِبُنْ» / انهيار الامبراطورية الرومانية وسقوطها/ .

لكن هذه القائمة تبيّن لنا على الفور أنها بحد ذاتها لا تفيدنا كثيراً . إن علينا أن نوضح الكثير من الفروق لنبيّن الميزات المختلفة والطبيعة الهجائية عند هؤلاء الكتّاب . ويقتضينا هذا الامر أن ننظر في مسائل مثل الشكل العام وتفصيلات أسلوب عرض العمل ومعالجته ، وتناول اساليب الالفاظ وبناء الجملة والاساليب العروضية في حالة الشعر .

طرائق الهجاء والسخرية في الرواية

قد تشبه بعض الاعمال أعمالاً أخرى في شمولية وعناد حتى نعدّها من باب المحاكاة المضحكة او المعارضة الساخرة او التقليد الهازل . وقد نجد في أعمال أخرى هجاء أقل تغلغلاً واكثر تحيّزاً وربما كان اكثر تركيزاً . في هذا المجال يسعنا ان نُفرّق مثلاً بين رواية «جين أوستن» نورثانجر آبي بذكرياتها التي تستمر في الهزء بالروايات «الغوطية» التي تعارضها بشكل ساخر ، وبين هجاء يأتي عرضاً في إحدى روايات «ديكنز» . وقد نجد مثالاً أفضل لذلك لدى مقارنة الاجزاء الاولى من جوزيف

آندروز ، التي تعارض رواية (رچاردسن) پاملا ، مع الاجزاء المتأخرة ، حيث يتجاوز (فيلدنك ، غرضه المحدود هذا ويطوّر هجاء اكثر اتساعاً ، في رواية تحوي عناصر غير هجائية في الاساس . ثمة أشكال هجائية محدّدة ورد بعضها في الجملة الاولى من هذه الفقرة . لكن الرواية شكل غير متبلور . وقد لا يمكن حتى للقليل من أمثلتها ان تصنف بيسر . قد يمكن تصنيف نورثانجر آبي ، وقد يمكن تصنيف التقليد الهازل المستمر في رواية (إيڤلن وه) المحبوب بما فيها من هجاء يتناول المخلّفات الجنائزية في مجتمع اميركي يرفل في الغنى . ثم اننا بشكل أعم لا نلمس في الرواية بحثاً عن التأثير من خلال الشكل بقدر ما يكون من خلال النبرة . يستوعب الروائي موضوعه (وهذا يصدق على الدرامه) ثم يرتب شخصياته وحوادثه بنسبة بعضها الى بعض بهدف الوصول الى اكبر تأثير هجائي . عند أمثال (پيكوك) نجد الروائي يعتمد على الخطاب والحوار بشكل كامل تقريباً .

ولا يكون الاطار الدرامي غالباً اكثر من حفلة عشاء تجمع الشخصيات . وعند امثال (بن جونسن) و(كونگريڤ) أو أي درامي من فترة عودة الملكية ، نجد الكاتب يطوّر الحبكة الى درجة من التعقيد بحيث يغدو كل ظهور مما يُدخل الشخصيات في حيلة ، أو في تناقض بين المظهر وما يعتقده الجمهور على أنه الحقيقة ؛ وبهذه الطريقة يتم الوصول الى التأثير الهجائي . وهذا هو أسلوب الدرامه التي لا تحتمل التفريط بأية فرصة سواء في الكلمات أم في الفعل .

SS

يمكن للروائي أن يتريّث اكثر ، ولكن على الروائي حتى في دور الهجّاء أن يلتزم الحذر في هذا المجال . عليه أن يعمل بجد . فالهجاء يطلب دائماً ان يكون التأثير محدّداً والقوة مركّزة . وفي هذا المجال قد يأتي العون من الشكل في شموليته ومن النبرة في شموليتها . فالتركيز الضعيف في حادثة او فقرة منعزلة يمكن أن يحمله شعور القارىء لأنه قد وقع تحت تأثير الشمولية في هذين العاملين . ومع ذلك يجب تقوية ما يعرض من هذا حيثما أمكن . فبالامكان توجيه اللوم نحو قيم مجتمع بأكمله على شكل جملة معترضة ينتقى مكانها بشكل بارع كما فعل «فليدنگ» في وصف عربة مسافرين أقبلت على «جوزيف أندروز» بعد أن سُرق وترك في العراء . لم يشأ احد الراكبين المرتاحين أن يقدم العون ، فكان جوزيف « سيصيبه الهلاك لولا أن صبي الحوذي (وهو فتى قد حكم عليه بالنفي بسبب سرقة ديك) تبرّع بنزع معطفه ، وهو رداؤه الوحيد» (جوزيف آندروز ، الكتاب الاول ، الفصل ١٢) .

اذا سلّمنا بأن الدرامه (وهذا يشمل الرواية) في عبارة أرسطو هي شخصية في حالة فعل أصبح أمامنا ما لا يقل عن أربعة طرق يظهر بها المعنى الهجائي ، هي ما يفعله الانسان (او يخفق في فعله) ، ما يفعله الآخرون تجاهه او يقولون عنه ، ما يقوله هو عن نفسه ، وفي الرواية ، ما يقوله الكاتب عنه . المسافرون في عربة «فيلدنگ» مدانون بما يخفقون في فعله . وفي الرواية نفسها يُدانُ الكاهن «ترلّيبر» بسبب ما يفعل في رفضه

غير الكريم مساعدة زميله في المسلك الكنسي الكاهن (آدامز) وهو في حالة ضيق . لكن لو اقتصر الامر على ذلك لكانت الحادثة في مجال الاخلاق اكثر منها في مجال الهجاء . ينشأ النقد في هذا المثال من حادثة تشكل (كوميديا اخطاء) برمّتها . يعطينا (فليدنگ) مؤشرات أساسية اذ يقول ان (ترْليبر) كان يصلح ان يكون راعي خنازير أكثر منه كاهناً ، وانه جسدياً كان صورة مشوهة فظيعة عن الانسان :

لقد كان في الواقع أضخم انسان يمكن أن تراه . . . كانت استدارة بطنه يزيد فيها كثيراً قصر قامته . . . كان صوته عالياً خشناً ونبراته مفرطة الانفتاح . يكمل ذلك كله أن له هيئة وهو يمشي لا تختلف عن هيئة الاوزة ، الا ان خطوه كان أبطأ .

(الكتاب الثاني ، الفصل ١٤)

هذا ما يقوله المؤلف عن هذا الرجل الذي كان على (آدامز) الساذج الجاهل بأمور الدنيا أن يقابله ، لكن (فيلدنگ) سرعان ما يزيد في امكانيات المقابلة لتقديم حالة من سوء التفاهم . يظن (ترّليبر) ان (آدامز) تاجر خنازير ، فيدفعه الى حظيرة حيث «يمد يده الى ذنب احد الخنازير فيقفز الوحش الجامح قفزة تلقي بالمسكين (آدامز) وسط الاوحال . وبدل ان يهرع (ترّليبر) ليعينه على النهوض ينفجر ضاحكاً». لماذا نضحك نحن ؟ من المؤكد ان (آدامز) لا يستحق هذا . ذلك

صحيح ، لكن الذي يحدث هنا سببه ان «فيلدنگ» لديه غرض هجائي اكبر وآخر أصغر . وهذا مثال عما يفعله الآخرون تجاه الشخصية او ما يقولون ، لكنه في الواقع يسير في الاتجاهين معاً . فالروائي هنا يعرض خشونة «ترَليبر» في حالة الفعل وسذاجة «آدامز» في حالة المعاناة .

بعد تسوية سوء التفاهم يجتمع الاثنان على الفطور ، وبعد ظواهر اخرى من سلوك سيىء المزاج يبديها «ترليبر» يتقدم «آدامز» بطلب قرض هو الغرض الرئيس من الزيارة . وفي سلسلة فذة من أمثلة غير متوقعة هي مما يستخدمه «فيلدنگ» في هجاء المجتمع المعاصر ، نجده يحاول أن يوازي دهشة «ترَليبر» :

> وأخيراً بدأ يتدفق بهذه العبارات : «يا سيدي أحسب أنني اعلم اين أخفي كنزي الصغير مثلما يعلم غيري . أحمده إذا كنت لا أحسّ بالدفء كما يحسّ بعضهم ، لكنني قنوع ؛ وهذه نعمة اكبر من الغنى ، ومن أُعطي تلك النعمة ليست به حاجة للمزيد . أن تقنع بالقليل خير من ان تملك العالم ، وهو بمقدور انسان دونه الغنى . أخفي كنزي ! ما أهمية موضع كنز الانسان الذي قلبه في الكتاب المقدس ؟ هناك موضع كنز المسيحي » .

هذا مثال ما تقوله الشخصية عن نفسها . ونحن بالطبع

نأخذ هذه التفاهات المنبرية على قدر ما فيها من قيمة ، لكن الكاهن الحقيقي ، كما نتوقع ، يقع في الخطأ ثانية . وعند ازالة سوء التفاهم هذا يكشف الكاهن (آدامز) عن جليّة الرياء لدى (ترْليبر) .

ما يفعله (فيلدنگ) بحادثة هنا ، يطوّره بكل الغنى والتعقيد الموجود في سمفونية رواياته عموماً ، وبخاصة في توم جونز . فهو يكوّن الشخصيات ويطوّرها بدرجات مختلفة من الإلفة والعمق والجِدّية ويستخدمها بدرجات مماثلة من التعاون . يسع الكاتب الهجّاء ان يكون ناقداً ، لكن في سماحة . وهذا شأن (فليدنگ) مع (آدامز) ومع (توم جونز) نفسه . فهو يقدر في هذه الحدود أن يقدّم صورة كاملة او نظرة من زاوية واحدة . اما الصورة الساخرة السمحة فهي نادرة لديه ، لكن أحسن أمثلتها توجد عند (ديكنز) كما في صورة (ميكوبر) في تفاؤله المطلق الذي لا يقوم على أساس ، أو في صورة (مستر دك) في الرواية نفسها : ديڤد كوپرفيلد. لكن (فيلدنگ) اشد قسوة. فاذا استثنينا الكاهن (آدامز) وهو اكثر من صورة ساخرة ، يكون خير ما يعبّر عن أسلوب (فيلدنگ) شخصيات مثل (ترْليبر) أو (ثواكم) أو (سكوير) . تمثّل الشخصيتان الاخيرتان نظرتين دينيتين متطرفتين هما مذهب (الانجيلية) و(الربوبية)[1] . يكون تصوير هاتين الشخصيتين نظرياً وضيّقاً جداً (توم جونز ، الكتاب الثالث ، الفصل ٣) لكنهما في أفعالهما يعبّران بشكل مقبول عن نظرية (فيلدنگ) ان

(ثواكم) قد أهمل الفضيلة كثيراً ، كما أهمل (سكوير) الدين كثيراً في تكوين مذهبيهما ،وقد أهمل كلاهما تماماً . . . طيبةَ القلب الطبيعية ، (المصدر نفسه ، الفصل ٤) . وهما يصوّران الخطر الكامن في جعل شخصية من صنع الخيال في خدمة هدف فكري أو أخلاقي . وهذا خطر يتهدّد الهجّاء دوماً ؛ فهو مطالَب أبداً أن يحفظ توازناً لطيفاً بين الادب والحياة . وعندما يخفق في ذلك ينحدر الى مستوى الواعظ او الاخلاقي المحض .

ومع ذلك يصوّر (ثواكم) و (سكوير) بعض النواحي الخصبة في توم جونز إذ يتصلان بشكل مباشر بالقيمة الايجابية التي تسعى اليها الرواية ، (طيبة القلب الطبيعية) . يقدم العمل بشكله الكامل عدداً من ردود الفعل تجاه هذه القيمة ، يترواح بين فضيلة (أولورذي) حتى الرياء المطلق عند (بلايفل) ، ومن الطيّب الى الشرّير مروراً بالمخطىء . تكتسب هذه المواقع من تعدد الأشكال دَعماً عن طريق التكرار . وإذ تظهر مجموعة مختلفة من الظروف تدفع معها مجموعة مختلفة من الشخصيات . لكن العلاقات والأشباه تبقى ماثلة للعيان . وكما هو الحال في رواية المغامرات ، ثمة الحضور الدائم من البطل نفسه ، في صورة (توم) الذي يقع في الأخطاء رغم أنه طيّب القلب ، ويستجيب الى المواقف المختلفة الدقيقة التي يجد فيها نفسه . وثمة رواية مشابهة في الخصب ، هي رواية

(ثاكري) معرض الخيلاء ، لكن قيمتها تكمن في سلوك بطلتها سبيلاً مختلفاً ، إذا أمكن وصفها بالبطلة . وقد يكون من الخير وصف (بيكي شارب) على أنها (ضد البطلة) بنفس المعنى الذي يوصف به (ڤولپوني) في مسرحية (بن جونسن) على أنه (ضد البطل) . كلاهما وغد بين الحمقى ، ولكن الأحمق في كل حالة يبقى وغداً حتى يلاقي وغداً أكبر منه في شخصية (بيكي) أو (ڤولپوني) . في هاتين الشخصيتين ثمة نوع من العظمة في صفة الوغد . لكن تاريخهما يختلف . ينتقل كلاهما من نجاح الى نجاح ، ويفعل (ڤولپوني) ذلك باندفاع باهر إذ يفوق كل عمل بارع سابق له . وهو فنان في الجريمة ، لا يأتي سقوطه الا عندما يختصم الأوغاد ويسعى خادمه (موسكا) أن يطيح بسيّده . تنهار امبراطورية (ڤولپوني) كحزمة حطب ، وقد كنا طوال الوقت نخشى أن تنهار ، بيد أنا كنا نتساءل مع كل نجاح جديد عن امكانية مثل هذه الكارثة . لكن عالم (بيكي شارب) أقل شاعرية ، وهو ما يناسب الرواية . وهي اذ تنتقل من جوّ الى آخر في مجتمع «عهد الوصاية»[٢] يرينا (ثاكري) أن معرض الخيلاء[٣] موجود في كل مكان . فكل فرد يبحث عن غاية في نفسه، وهي في العادة غاية غير نبيلة. يكون المال من المشاغل السائدة . ويكون الجنس كذلك بالنسبة لعدد من الرجال . وحتى شخصيات طيبة مثل (دوبن) تقع فريسة أوهامها عما هو خير أو مبعث اعجاب أو ذو قيمة . يتبع (بن جونسن) أسلوب تركيز

الأثر ، في حين يتبع (ثاكري) أسلوب التراكم . يتوهج القسم الأول من الرواية ببراعة (بيكي) ونجاحها ، لكن الذين تخدعهم أوغاد خاملون ؛ وإذ تتضاءل جاذبية (بيكي) في المراحل المتأخرة يحس المرء أن الرواية رتيبة ، توحي بتشابه الأثر دون التنوع . ويتزايد هذا الشعور إذ تغدو (بيكي) شخصية منفرة بالتدريج وحيث تتصاعد ڤولپوني في التوهّج ، تنحدر معرض الخيلاء نحو التخمّر . وهذا الكلام وصف وليس نقداً . تصنّف معرض الخيلاء من روايات المغامرات مثل توم جونز إذ تتخذ وحدتها من مغامرات البطلة في ظروفها المختلفة ولكنها هجاء أشد قتاماً مما نجده في أعمال (فيلدنگ) . لا تقدر الطيبة أن تجد مكاناً هنا . ورواية معرض الخيلاء كتاب يبعث على الخيبة ، فهو يؤكد بتراكم أثره عبارة المؤلف التي يختتم بها الرواية :

آه يا باطل الأباطيل ، من منّا سعيد في هذا العالم ؟
من منا أدرك بُغيته ؟وإذا فعل فهل يقنع ؟

حكايات الرمز الهجائية

(سيرة الجريمة ، خرافة الوحش ، المدينة الفاضلة ، الأسفار ، النظائر التوراتية) .

يتغلغل الهجاء في تضاعيف توم جونز و معرض الخيلاء ، فهما من روايات الهجاء . وثمة روايابت أخرى يبرز فيها الهجاء من خلال الشكل الذي تتخذه ، بل من الشكل الذي تحاكيه . لقد أشرتُ الى عنصر المعارضة الساخرة في رواية نورثانجر

ابي ، لكن تلك رواية تحاكي رواية من نوع آخر . بيد أن ثمة أعمالاً لا تدخل ضمن نطاق الروايات ولا النثر بالضرورة ، رغم أنها قد تكون كذلك ، قد نحسن صنعاً بوصفها حكايات رمز هجائية . وقد نعدّ في هذا المجال سيرة الجريمة وخرافة الوحش وتصورات المدينة الفاضلة وأسفار الخيال والنظائر التوراتية . تشمل هذه الأصناف جميعاً ، بدرجة قد تكبر أو تصغر ، أحد عناصر المعارضة الساخرة ، لكن الأثر المطلوب ليس محض محاكاة مبالِغة لتوكيد نواحي الضعف أو الاضطرابات في الأصل موضع المعارضة . يُستخدم الأصل لغايات أخرى ، بوصفه نموذجاً في الغالب ؛ وتتخذ المعارضة الساخرة ذلك الأصل هدفاً للانتقاد ، لكن حكايات الرمز هذه تستخدم تلك الأصول لتوكيد ما تنطوي عليه هذه الحكايات من هدف هجائي فعلي .

لكنها قد تفعل هذا وذاك معاً ، مثل ذلك كتاب (فيلدنگ) جوناثان وايلد وإن شئنا ذكر العنوان كاملاً فهو تاريخ حياة المرحوم المستر جوناثان وايلد العظيم . يبدو أن كل عصر كان يجد بعض المتعة في سماع سير وأعمال المشاهير من المجرمين . بعد (فيلدنگ) بقرن من الزمان ظهرت (رواية نيوگيت)[٤] من أعمال (إينزورث) و (ليتن) (حتى أن رواية (ديكنز) أوليڤر تويست كانت تحوي بعض تلك الصفات) التي تناولها (ثاكري) بالهجاء في روايته باري ليندون . وما يزال مثل هذا اللون ماثلاً هذه الأيام في السينما . ان الأعمال الاجرامية التي قام بها (جوناثان وايلد) (وهو منظّم عظيم أكثر منه لصّاً

محترفاً ، لأنه كان يسرق الأشياء ثم يعيدها الى أصحابها لقاء ثمن) قد حظيت باهتمام مماثل عندما حوكم (وايلد) وأعدم في سنة ١٧٢٥ . وقد أعقب ذلك فيضان من المطبوعات « المسلوقة » ساهم فيها كاتب من وزن (دانيال ديفو) كذلك . وبهذا المعنى تشكل رواية جوناثان وايلد تأملات في مثل هذا الأدب وقرّائه بالدرجة الأولى . فهي تعليق على مفهوم القيم لديهم في اختيارهم إضفاء مثل هذا التعظيم الزائف على مثل هذا الوغد الأشِر . وهي تتبع أسلوب المفارقة الساخرة في التظاهر برفع (وايلد) بطلاً ومثالاً على العظمة الحق . لكن الرواية تفرط في أسلوب المفارقة الساخرة هذا إلحاحاً ومبالغةً . عندما يحس (وايلد) بوخز الضمير حول الاعدام الذي ينتظر (هارتفري) وقد كان السبب في تجريمه ، عندها يتوقّف برهة ؛ لكن العظمة التي هبّت لمعونته

في الحال طردت تلك الفكرة الدنيئة عندما مرت بخاطره أول مرة . ثم أخلد الى نفسه يفكر في هدوء : « . . . أيجب علي لكي أنقذ الحياة التافهة لهذا الأبله أن أعرّض سمعتي لوصمةٍ لا تقوى على ازالتها دماء الملايين ؟ ما قيمة حياة إنسان واحد ؟ ألم تكن جيوش وأمم بأكملها ضحية لسمعة رجل عظيم واحد ؟ واذا تجاوزنا تلك المرتبة الأولى من العظمة ، مرتبة قاهري الجنس البشري ، فكم مرّةٍ سقط العديد ضحية مؤامرة وهمية لارضاء الحقد أو ربما لتجربة البراعة لدى فرد من

تلك المرتبة الثانية من العظمة ، مرتبة الوزراء ! ما الذي فعلتُ إذن ؟ لقد دمّرتُ عائلة ، ودفعت برجل بريء الى المشنقة . من الخير لي أن أبكي مع الاسكندر أنني لم أدمّر أكثر ، لا أن آسف على القليل الذي فعلتُ .

(الكتاب الرابع ، الفصل ٤) .

ثم «يعتذر» الروائي عن «وايلد» بقوله :

قلّما تجود [الطبيعة] بانسان بمثل هذه العظمة أو هذه الدناءة الا وتتوهج بعض ملامح الانسانية في الأول ، كما تنطلق من الثاني شظايا مما يدعوه الجاهلون شرّاً .

يظهر اختلاط القيم جليّاً في هذا التعليق . لكن حديث «وايلد» يأخذنا أبعد من ذلك ـ الى وعي بعدد المستويات التي ينشط فيها الهجاء . فليس هذا محض مديح ساخر لمجرم ، يتوضح فيه ما تنطوي عليه أساليبه من شرّ مدمّر . فذلك المجرم نفسه يمثل من يضفي عليهم المجتمع ألقاب التكريم وعلائم الاحترام . وكما نجد عند «كي» في أوپرا الشحّاذ بما فيها من مديح هازل لصنوف المجرمين ، تشكل جوناثان وايلد هجاء لعصر «ولپول»[٥] الذي طفحت فيه أساليب الرشوة . ينتمي هذا الرجل الى « تلك المرتبة الثانية من العظمة ، مرتبة الوزراء » ، وما أبرع «فيلدنگ» إذ يلقي دفقة أخرى من الهجاء في عبارة «تلك المرتبة الثانية» . لكن «فيلدنك» يؤكد على أن ثمة ما هو

أسوأ من ذلك ، وهو الاهمال المطلق لأرواح البشر الذي يظهر في سلوك القاهرين في جميع العصور . وإذا كان الاسكندر هو المثال هنا ، نجد (بايرن) بعد سبعين سنة يختار في اشمئزاز حانق (واترلو ذروة المذبحة) (رؤيا الدينونة ، ٣٧) ، وإذا اقتربنا من العصر الحاضر نجد (سيگفريد ساسون) يتأمل في تهكم مشاعر الجنود الطيبة تجاه القائد الذي سرعان ما سيقودهم الى الموت بفعل خططه الهوجاء :

« صباح الخير ؛ صباح الخير ! » قال القائد
عندما لقيناه الأسبوع الماضي في طريقنا الى الجبهة .
أغلب الجنود الذين ابتسم لهم يرقدون اليوم تحت التراب ،
ونحن نمطر باللعنات سلطة ذلك الخنزير الأخرق .
«يا له من ظريف» غمغم (هاري) يخاطب (جاك)
إذ كانا يخوضان صعداً نحو (آراس) بالبندقية والصرّة .
. . . . .
لكنه قد كفاهما بخطته الهجومية .

(القائد) .

هنا يضيف الشاعر طبقة أخرى ، فتصبح العظمة خَرَقاً وعوز كفاءة .

يقع خلف ثاني الأصناف التي ذكرنا ، وهي خرافة الوحش ، تاريخ طويل من الهجاء يصل الى (أرستوفانيس) في الطيور وفي الضفادع . ومن أفضل الأمثلة في اللغة الانكليزية ما

نجده عند (چوسر) في حكاية كاهن الراهبة / الديك والدجاجة / وعند (درايدن) في الغزالة والنمر ، وعند (أورويل) في مزرعة الحيوان . يروي الكاهن عند (چوسر) حكاية أخلاقية فتقوم خرافة الوحش لديه مقام الموعظة . لكن الشكل الذي يتخذه يضمن الا تشبه طريقتُه طريقةَ الوعظ المباشر أو التعليم الأخلاقي . فالسبيل غير المباشر ، الساخر الهجّاء هو الذي يصل بنا الى الأثر . الديك (چانتكلير) / ذو الصوت الرخيم ! / متبختر شهواني يكاد يلقى حتفه ، ورغم أن الكاهن يتنصّل من أية علاقة بمسائل اللاهوت الكبرى :

أنا لن أتدخل بمثل هذه الأمور
فحكايتي عن ديك ، كما ستسمعون

. (٤٣١ - ٢) .

نجده يختم الحكاية بقوله :

أنتم يا من تحسبون هذه الحكاية حماقة
عن ثعلب أو ديك ودجاجة ،
خذوا منها المغزى ، أيها الأخيار .

(٦١٧ - ٩) .

تكون الكبرياء والشهوانية عند الديك مبعث ضحك . ويكون الهجاء في ما يوازي ذلك عند الانسان الذي لا يفضُل هذا الديك .

يقصّر عن ذلك استخدام أسلوب خرافة الوحش عند

SS

(درايدن) . فهو يستخدم الأسلوب لأغراض جدلية ؛ فترمز الغزالة الحليبية البياض الى كنيسة الكاثوليك ، بينما يرمز النمر الأرقط الى كنيسة انكلترا ، وتشكّل القصيدة برمّتها نقاشاً حول موقع الكنيستين ، اضافة الى أنواع من وحوش الحكاية الرمزية تمثل صنوف انشقاق شتى . وقد يقال ان هؤلاء جميعاً ليسوا سوى وسائل تعبير لرسم شخصيات بأسلوب هجائي مناسب ، إذ يشار الى صفاتها الوحشية وسلوكها كما يصدق ذلك على المذاهب التي تمثلها . هذا ما يقوله عن فرقة (المشيخية)[٦] .

أكثر تكبّراً من الآخرين ، يظهر ذلك الجنس الضاري
ببطن مهزول ووجه معروق :
لم يكن بين الوحوش المباركة من يضارعه تشويها .
يتدلى ذيله الأشعث بين ساقيه
وقد بالغ في قصّه من العار ؛ لكنه يرفع هامة شعثاء
ويبرز اذنين تؤمنان بالقضاء والقدر .
(١/ ١٦٠ ـ ٥) .

لكن نظائر (درايدن) متفرقة تأتي كيفما اتفق اذا قيست بالملاءمة البارعة التي نجدها عند (سويفت) حول الآراء الدينية المختلفة عن رمز الملابس في حكاية حوض الاغتسال ـ فثمة أولاً (بيتر) وهو رمز الكنيسة الرومية ، يضيف زينة الى جبّة أبيه التي ورثها عنه ، ثم يأتي (مارتن) [لوثر] وهو رمز كنيسة انكلترا ، ليزيل تلك الزينة في هدوء ، ويأتي بعده (جاك) [كالفن] ممثل المنشقّين ليمزق الزينة ويتلف الملابس من غير

ss

تمييز : لكن (سويفت) كذلك يبالغ في هذا الرمز المفرد ، كما يفعل في هذا المثال :

«الخبز» قال [بيتر] ، «أيها الأخوة الأعزاء ، هو قوام الحياة ؛ وفي هذا الخبز تكمن خلاصة لحم البقر والضأن والعجل [وما الى ذلك] . وبناء على قوة هذه الاستنتاجات كان أن حضر العشاء في اليوم الثاني فقدّم الرغيف الأسمر بكل الهيبة التي تصاحب الوليمة الباذخة . «هلموا أيها الأخوة» ، قال (بيتر)، هلموا ولا تبقوا على شيء ؛ فأمامكم لحم ضأن فاخر » .

(المقطع الرابع) .

هكذا يمثل (سويفت) فكرة التحوّل/ خبز القربان الى جسد المسيح/ . لكن الفرق بين (سويفت) و (درايدن) لا يكمن في براعة التناول وحدها ، بل في النبرة التي تشيع المعرفة في العمل برمّته . (سويفت) أكثر ظرفاً وأقل ثقلاً من (درايدن) كما أنه أكثر إقداماً وأقل التزاماً بالتقاليد .

يقترب (أورويل) من (سويفت) كثيراً في دوام استمرارية انطباق الشبه على الموضوع ، والوسيلة على المغزى في مزرعة الحيوان ، فيبدأ بثورة حيوانات المزرعة على الانسان الذي يسوسهم ، وذلك عن طريق مرحلة مثالية من المساواة تنتهي بقيام الخنازير باغتصاب السلطة التي يتفرد بها في الاخير خنزير اسمه (نابوليون). تتوازى مراحل الرواية مع تاريخ روسيا

السوفياتية ، لكن (اورويل) ، كما فعل (فيلدنك) في جوناثان وايلد ، يجعل من ذلك اكثر من هجاء عرضي فيحيله الى انفجار بوجه الطغيان السياسي القائم على خنق المثالية في كل مكان وزمان . وتطبيق ذلك في الوقت الحاضر يقدم مثالاً ممتازاً على صحة ما ذهب اليه (آي . أي . رچاردز) بأن « الوسيلة والمغزى مجتمعين يعطيان معنى ذا قوة اكثر تنوعاً مما يمكن ان يعزى الى احدهما على انفراد » (فلسفة البلاغة ، لندن ، ١٩٣٦ ، ص ١٠٠) اذ يُغني أحدهما الآخر بتراكم التفسير . بوسعنا أن نرى ذلك مثلاً في استمرار إقحام المعنى المزدوج على كلمات الوصايا السبع البسيطة في الاصل . واذ تبدأ الخنازير بتقليد البشر يدخل التحوير على كل واحدة من الوصايا . فعندما تبدأ الخنازير باحتلال الاسرّة في دار المزرعة ، نجد الوصية «لا ينَم أي حيوان في سرير» تصبح « لا ينم أي حيوان في سرير بمفارش » . وتأتي الخيانة الاخيرة في تحوير آخر الوصايا وأعظمها : « جميع الحيوانات سواسية ». فتصبح « جميع الحيوانات سواسية لكن بعض الحيوانات سواسية اكثر من غيرهم . » تمثل الحيوانات المختلفة صيغاً مختلفة عديدة من أوضاع البشر ، لكن كل صيغة تتأثر كأنها حالة بمفردها ؛ وهكذا لا يتكون لدينا انطباع عن (قصة خرافية) كما يقول العنوان الفرعي للرواية ، بل عن كارثة اجتماعية فعلية كبرى تضفي على هذا العنوان الفرعي السخرية الشرسة التي لا بد أن يكون (اورويل) قد قصدها .

يستخدم (يوجين إيونيسكو) كذلك أسلوب خرافة الوحش في الحكاية الرمزية الهجائية السياسية . ترينا الكركدن (١٩٦٠) سكان مدينة باجمعها يتحولون الى كركدنّات . هذا هو الشبه الذي يراه المؤلف لصنوف الجنون الجماعي التي نجمت عن تلقين المبادىء بشكل استبدادي في هذا القرن . مثل رواية (اورويل) ١٩٨٤ تستخدم هذه المسرحية شخصية واحدة (بيرينجيه) ليقاوم وينتقد . وفي النهاية يعترف بانكسار :

لقد فات الاوان ! يا للاسف ، انني وحش ، انا محض وحش

واأسفاه ، انني لن أصير كركدناً، أبداً ، أبداً !

ثم يستأنف في آخر جملة :

أنا آخر البشر ، وسأبقى هكذا حتى النهاية . لن أذعن !

تصور مزرعة الحيوان والكركدن عوالم مغلقة . ومثلها عوالم المدينة الفاضلة التي شيدها كثير من الكتّاب - (توماس مور) في يوتوپيا ، (بتلر) في ايريهون[7] ، (وليم موريس) في أخبار من لا مكان ، (أولدس هكسلي) في العالم الجديد البديع ، (جورج اورويل) في ١٩٨٤ ، ان شئنا الاكتفاء بأمثلة قليلة . تعود فكرة المدينة الفاضلة الى افلاطون الذي كان يحلم بدولة مثالية في كتابه الجمهورية . لكن تصور المدينة الفاضلة لا يتطلع بالضرورة الى حالة مثالية . قد تكون الرؤيا مما يظنه المؤلف تشكّل مجتمع سعادة ، لكنها قد لا تكون سعادة حقيقية

بل توفيقية ، كما هو الحال عند (هكسلي) . وقد تكون ، كما في ١٩٨٤ ، فكرة بعض الناس عن المدينة الفاضلة حيث يرغم فيها الافراد على المعاناة ، في الواقع . وفي هذا المجال يشكّل الكتابان الاخيران في القائمة تنويعات طريفةً ذات مغزى على الكتب الثلاثة الاخرى . فقد نما كل من هذه الكتب من مثالية كانت على خصام مع مثالب مجتمع المؤلف . فعندما كان (مور) يمجّد الشيوعية ويحمل على الملكية الفردية كانت تدور في ذهنه «مؤامرة الاغنياء على الفقراء» التى كانت تتمثل في زمانه بالاستحواذ على الاراضي وتخلية الريف من السكان وانتشار البطالة والمجاعة ؛ لكن نقده وعلاجه يذهبان أبعد من ذلك فيدين الحرب والاضطهاد الديني والعقوبات القانونية القاسية وظروف السكن الرديئة كذلك . اما (بتلر) فهو يرى كل شيء مقلوباً . فكلمة العنوان في كتابه هي نفسها قلب لأحرف كلمة «لا مكان» . انه مكان تعالج فيه الجريمة على أنها مرض ، والمرض على أنه جريمة ، مكان تكون فيه الكنيسة مصرفاً يكدّس الخزائن في الجنة عن طريق التظاهر ، مكان تَعبُد فيه النساء (ايدگرن) الملحدة (مسز گرندي) . يتميز (بتلر) بخفّة الروح اكثر من (مور) وربما كان أقل جدّية، لكن كلاًّ منهما ـ (بتلر) بقلب الاشياء و(مور) بالتعويض واظهار النقيض ـ يقدّم هجاء ذا مغزى عن مجتمعه المعاصر .

هؤلاء هجّاؤون يحدوهم أمل ؛ اذ بوسعهم تقديم علاج . لكن (هكسلي) و(اورويل) في عصرنا هذا أقل تفاؤلاً

من السابقين . فالمدينة الفاضلة عندهما سلبية يكون فيها الدواء شرّاً من الداء . يقدم لنا (هكسلي) في **العالم الجديد البديع** مثالاً مبكراً من الرواية العلمية ، مجتمعاً تتفوّق فيه النزعة العلمية على العلاقات الانسانية ، لقد طالما ضحك الهجّاء من العالم ، كما في كتاب (صاموئيل بتلر) **فيل على سطح القمر** الذي يجعل من حماس الفلكيين مهزلة صاخبة . وثمة مادة اخرى وجدها (بوپ) في السنوات الاولى من حياة (الجمعية الملكية) مثل (المنافسة بين زارعي القرنفل وجامعي الفراشات في دنسياد ، الكتاب الرابع) كما استفاد منها (سويفت) في وصفه «اكاديمية لاگادو» حيث يهاجم التجارب التافهة العقيمة التي تطلب استخراج اشعة الشمس من الخيار وتحاول بناء البيوت من السقوف فنازلاً (رحلات گلفر ، الفصل الخامس) . تشكّل استجابات (سويفت) مقياساً بالغ الحساسية للخطر الذي كان يجده في موضوع هجائه . وكان أصحاب الخطط الأكاديمية موضوع هزء خفيف نسبياً . لم يكن (سويفت) يرى خطراً حقيقياً في العلم سوى ان الكثير منه كان في حدود السخف . لكن (هكسلي) لا يستطيع التزام الاعتدال في هذا المجال . فعنده ان حضارتنا الآلية التقنية ملأى بالمخاطر فهو يرى في الاستيلاد العلمي وفي «الاله القدير فورد» اذا اكتفينا بذكر اثنين من تصوراته الفظيعة ، ما ينزع الصفة البشرية عن الانسان . وعلى النقيض من ذلك ، يكون زوال الصفة الشخصية لدى الفرد مما يثقل وطأة الخوف عند (اورويل) . تشكل رواية ١٩٨٤ امتداداً متشائماً لرواية

مزرعة الحيوان حيث يكون كل فرد طوال الوقت شاعراً بأن «الأخ الأكبر» يراقبه ، وحيث يكون الجميع خاضعين لطغيان متغلغل مصدره جهاز تلفزيون ذو اتجاهين يحتم على كل شخص دوراً ووظيفة في مجتمع لا تفلح معه اي ثورة . يشكل الكتاب صورة مريعة راسخة لما ينتظر الفرد من رعب في مجتمع تتسلط فيه السياسة وتسود فيه التكنولوجيا .

ثمة من يقارب بين المدينة الفاضلة عند (سويفت) وبين وصف (هويهنمز) في القسم الرابع من كتابه **رحلات گلفر** . لكن الخلاف حول هذه المسألة قد بلغ من التعقيد بحيث لا يمكن الولوج فيه في هذا المجال . أشير على القارىء الراغب في ذلك بكتاب ر . كوينتانا ، **فكر جوناثان سويفت وفنه** ، طبعة منقحة ، لندن ، ١٩٥٣ ؛ وبكتاب ف . ر . ليفز ، **المطلب المشترك** ، لندن ، ١٩٥٢ ؛ وبكتاب آي . ايهرنبرايز ، **شخصية جوناثان سويفت** ، لندن ، ١٩٥٨ ؛ وثمة نقد لرأي الأخير بقلم ر . س . كرين (في كتاب جي . أ . ماتزيو ، **والخيال** ، لندن ، ١٩٦٢) . ويكفينا انْ نقول هنا ان كتاب **رحلات كلفر** يصوّر شكلاً آخر من حكاية الرمز الهجائية ، هو الرحلة الخيالية . وفي اول قسمين من الكتاب نجد اسلوباً آخر من الهجاء ، هو أسلوب النقد من خلال الحجم النسبي . بوساطة الرحلة يستطيع المؤلف (او شخصيته الرئيسة ، وسنتحدث عن ذلك فيما بعد) ان يستغل الظروف التي يعبّر عنها القول المأثور/بالفرنسية/ «بتغيّر البلاد تتغيّر الاخلاق» لكنه قد

يجد المسألة مما ينطبق عليه القول الآخر «كلما تغيّر الشيء بقي على حاله» ، فيستطيع أن يعمل إما بطريقة المقابلة البسيطة او بطريقة الاختلاف الظاهر مع تشابه الاساس ؛ او بكلا الطريقتين معاً ، وقد يذهب أبعد من ذلك فيفترض وجود حالة لا يتفق معها ايٌّ من المجتمعين موضع المقارنة . وهذا ما يفعله (سويفت) في الفصل السادس من رحلة «ليليپُت» (القسم الاول) حيث يقيم دستوراً مثالياً للمعرفة ، وقوانين وعادات يعلّق عليها بقوله إنها تمثل «المؤسسات الاصلية وليس المباءات الفاضحة التي سقط فيها هؤلاء الناس بفعل طبيعة الانسان المتهافتة » . وعوضاً عن ذلك يعيد أهالي (ليليپُت) صياغة بعض أنماط السلوك البشري (والانگليزي) الدنيئة ، كما نجد مثلاً في الخلاف حول فتح البيض بين أنصار «النهاية الكبرى» وأنصار «النهاية الصغرى» وهي معارضة ساخرة حول الخصومات الدينيّة بين الروم الكاثوليك من جهة والانگليكان من جهة اخرى ، او كما نجد في التهريجات الالعُبانية عند طلاب المناصب السياسية .

تكون دقّة حجم أهالي (ليليپُت) مما يضيف لذعة الى الهجاء ، وتعطي (گلفر) في الوقت نفسه دوراً متميزاً بوصفه كائناً بشرياً عاقلاً أسمى ، يدرك ما يصدر عن اولئك القوم من سلوك مضحك . ثم تنقلب الاوضاع في الكتاب اللاحق اذ ينشتغل (سويفت) الفرق في الحجم على حساب الانسانية . وهو لا يكتفي بقلب مركز الانسان حسب . فقد يمكن القول إن سلوك «گلفر» في «برويدنگناگ » أسوأ من سلوك أهالي «ليليُپت»،

وبخاصة عندما يبدو بحجم الحشرة في حضور الملك ، لكنه لا يكتفي بان يصف ، بل يتفاخر بتصريف الانسان شؤون الحرب والقانون والحكم والمال بشكل واضح الفساد إن لم يكن هو الشرّ عينه . وهذا مثال السخرية العميقة عند(سويفت). ثم يختتم المشهد بنبذ الكلام المعمّى والقيام بهجوم صاعق في إدانة محدّدة على لسان الملك الذي يلخّص المسألة برمّتها : «لا أستطيع الا ان أخلص الى القول إن الغالبية من أهل بلدكم ليسوا سوى أخبث جنس من الهوام الحقيرة الكريهة التي اطلقتها الطبيعة كي تزحف على وجه البسيطة» (القسم ٢ ، الفصل ٦) . لكن (گلفر) ذو صلف لا يلين فيمضي في انتقاد المؤسسات والتصرفات في (بروبدنگناگ) مثل «النتائج المزرية من تربية مقيّدة» ومثل «النتيجة الغريبة من المبادىء الضيقة والنظر القصير» . هنا نصل الى الهدف الرئيس عند المؤلف (أو عند شخصيته الرئيسة) . لقد غدا (گلفر) الآن بطلاً أعمى ووسيلة نقد ساخر من صانعه . لكن (گلفر) يمثل الجنس البشري بشكل متناوٍ في الكتابين الاولين ، ففي الأول يتيح لنا أنْ نلمس هجاء الاختلاف الظاهر والتشابه الاساس ، وفي الثاني نجد مثال التضاد المحض. لكن هذا من باب التبسط المفرط، وبخاصة في حالة (بروبدنگناگ)، لأن ثمة إشارات ان لم يكن اكثر ، الى موقف (سويفت) الناقد من شعب العمالقة هذا ، وثمة علامات واضحة على اشمئزازه من فجاجتهم الجسدية . وهو يكثّف هذا الاشمئزاز في الكتاب الرابع في رمز (ياهوز)

SS

وهي قِردَة تشبه الانسان ، تمثل الوحشية ، وتقف على النقيض من الافراس الذكية العطوفة (هويهنمز) . وفي هذه الاخيرة نجد المثال الهجائي الناقص ، في شكل مخلوقات تبدو افضل مما هي في الواقع ، يحسبها (گلفر) نفسه أنها المثال الاعلى .
وثمة اشارات ، وبخاصة بعد أن يتركهم ويعود الى الجنس البشري ، أنهم ليسوا في الواقع من الروعة كما يحسبهم ، وبعبارة أدق ، يُظهر (سويفت) خطل الرأي عند (گلفر) . قد يكون مرجع الكثير من الصعوبة والاختلاف حول تفسير هذا القسم الاخير من الكتاب أن العلامات التي يرسمها المؤلف تتميز برهافة بالغة ، والاخطر من ذلك ، أنها موضوعة في غير أماكنها . لذا يبدو من الممكن قبول الكثير من الآراء الطريفة التي يسوقها (ر. س. كرين) إذ يقلب الادوار التي يقوم بها الانسان والحيوان كما وردت في كتب المنطق التي عرفها (سويفت) أيام الدراسة .

يذكّرنا كتاب (سويفت) ان الذي يكشف وجهة النظر الهجائية عند المؤلف ليس المكان وحده بل الشخص كذلك . عندما يقابل (گلفر) ملك (بروبدنگناگ) يتخذ موقف متفيهق صلف يقابل مخلوقاً بدائياً جاهلاً . وهكذا يكشف (سويفت) ما تنطوي عليه البراءة من طيبة وحكمة . في رواية جوزيف آندروز يصل (فيلدنگ) الى نفس الأثر عن طريق (الكاهن آدمز) ، سليل (دون كيخوته) في رواية (ثيربانتس) . يبدأ هذان الكتابان ، حيث تظهر هاتان الشخصيتان ، بمقاصد غير التي تظهر بعد

حين . يبدأ (ثيربانتس) بتفريغ مثاليات الفروسية من محتواها الخيالي ، كما يبدأ (فيلدنگ) بالهزء مما يجد عند (رچاردسن) من ميوعة عاطفية ونظرة محاذرة نحو الفضيلة . ثم يستمر الاثنان بتقديم شخصيات تنظر الى العالم نظرة صغار الأطفال . (كيخوته) و (آدمز) بريئان يتحملان صدمات الواقع عن جريرة براءتهما . لكن عالم الخبرة يغدو في الأخير أسوأ في نظر القارىء بما تهيل عليه الشخصيتان من معايب . وثمة صيغة بديلة عن عين البراءة نجدها في أسلوب الزائر الأجنبي . مثل ذلك (كانديد) في رواية (فولتير) الذي يبدي عجباً ورعباً من أساليب الانگليز في إطلاق النار على (الأميرال بينگ) .

لكن في هذه البلاد يكون من الخير بين آن وآخر
قتل أميرال من أجل تشجيع الآخرين .
(كانديد ، الفصل ٢٢) .

ومثل ذلك ما يفعله الزائر الصيني عند (گولدسمث) والمسافر عند (مونتيسكيو) في رسائل فارسية ، إذ يحملان نظرة جديدة قد تصل حد السذاجة ، لكنها نظرة تبرز معايب المجتمعات التي يجدون أنفسهم فيها. يستخدم (هاينه) المكان والزمان في المانيا . حكاية شتاء ـ المكان في نظرة رجل يعود الى زيارة وطنه ، والزمان في المعادلة الضمنية بين شخصية «باربااروسا» القروسطي وشخصية (فريدريك وليم الرابع)

المعاصر[8] . تبدو مقاطع كبيرة من النشيدين ١٤ ـ ١٥ كأنها نبوءة بالعسكرية البروسية في حين نقرأ في موضع آخر نصيحة جادة ـ عابثة .

إذا لم تعجبك المقصلة ،
فالتزم بالأساليب القديمة :
السيف للنبلاء ، والحبل
لأهالي القرى والريفيين الأجلاف .
ولكن أدخِل بعض التغيير أحياناً ، ودع
النبلاء للتعليق ، واقطع
بعض الرؤ وس القروية والريفية ،
فنحن جميعاً من خلق الله .

(النشيد ١٧)

ويبقى نوع آخر من الحكاية الرمزية الهجائية ـ هي النظيرة التوراتية ، وأعظم أمثلتها قصيدة (درايدن) : **أبسالوم وأكيتوفيل**[9] . كان هذا النمط شائعاً في القرن السابع عشر ، كما كانت هذه الحكاية نفسها قد استعملت في مناسبات عدة (ينظر ب . ن . شيلنگ ، **درايدن والأسطورة المحافظة** نيوهَيفن، ١٩٦١) . تستهوي حكاية الرمز التوراتية على مستويات شتى . فقد كان في وسع (درايدن) أن يعتمد على معرفة قرّائه بحادثة رغم كونها مغمورة نسبياً، كما كان في وسع القرّاء بدورهم أن يستطيبوا الظّرف الذي كان وسيلة المؤلف ليقلب

القصة برمتها مع تفاصيل اختارها بعناية لتخدم أغراضه . وهكذا في عبارة «داوود شبيه الأله» التي تصف الملك (چارلز الثاني) . استطاع (درايدن) في الوقت ذاته أن يمجّد الملك ، بمقارنته بالعاهل المنقذ الذي تتحدث عنه التوراة ، وأن يستخدم ما عرف عن داوود من شهوانية ، فيلمّح بذلك الى نزعة مماثلة عن (چارلز) . وقد استطاع كذلك استخدام اثنتين من الشخصيات الضئيلة في العهد القديم تحملان اسم (زمري) ليقدم كلّ منهما شيئاً يناسب شخصية (زمري) في القصيدة ، التي تشير الى (دوق بكنهام) . كان (زمري) الأول في التوراة عشيق (كزبي) (سفر العدد ، ٢٥/١٤) ، وكان الثاني ابن ايليا/ الذي سألته ايزابيل الفاجرة/«أسَلامٌ لزمري قاتل سيّده ؟» (سفر الملوك الثاني ٩/٣١) . استقى (درايدن) من كلا الشخصيتين القلق والنيّة الخائنة والمكائد الجنسية التي يعزوها الى (بكنهام) . لكن هذا ليس الا واحداً من أوجه القصيدة ولو أنه أكثرها وضوحاً . وهي ترتبط بالملحمة ببعض الوشائج ، وبخاصة الفردوس المفقود . وهكذا يغدو قيام (اكيتوفيل) باغراء (أبسالوم) مضخّماً بشكل هجائي عن طريق الاستنتاج من قيام الشيطان باغراء الانسان . ونجد العبارة وتشكيل الجملة في بيت مثل :

وإذ وجده بهذا التردّد صاحبُ النار الزنّيم ،

(٣٧٣)

تنعكس صورتها في :

تجمهر الناس المبتهجون ليشهدوا نزوله الى البرّ ،
كانوا يغطّون الساحل ، ويسوّدون الشاطىء ؛
لكن أمير الملائكة من عليائه
كان ينزل هابطاً بنور مضمحلّ ،

(٢٧١ - ٤)

وبخاصة في تركيب الحوار والاغراء الذي يكسب القصيدة غنى عن طريق المقارنة . من المفيد ملا-نا" .. الحركة في الصورتين السابقتين . فالناس الذين يتحدون (چارلز) الآن يشبّهون بالجراد الذي «سوّد أرض النيل» وهي احدى صور الملائكة الساقطة عند (ملتن) (**الفردوس المفقود ، ١/٣٤٣**) ، ولكن التشبيه اللاحق ، يقارن (چارلز) بالشيطان نفسه ، وهو مما يثير الدهشة أول الأمر . لكن علينا أن ننظر الى المسألة في السياق العام للمقطع ، وقد يكفي لذلك البيتان السابقان . أصبح (چارلز) الآن الشيطان نفسه في نظر شعبه ، كما في نظر عدوّه (أكيتوفيل) الذي يلقي هذا الخطاب . وتوضح الأبيات الأربعة جميعاً أن (أكيتوفيل) وهو المتآمر الباحث عن مصلحته ، لا يضمر الخير للملك الذي يجب أن يخلص له ولا للشعب الذي يدّعي أنه يدافع عن قضيته .

التقليد الهازل : الأدنى والأعلى

يغلب أن يستخدم الهجاء الملحمة ، ولو في غير تناظر

تام عادةً، وإذ تكون الملحمة أسمى الأنماط الأدبية فهي تفسح مجالاً واسعاً لنزوات الهجاء ، واما عن طريق «الفَشّ» المباشر ، أو عن طريق التعظيم الزائف المنحرف . يكوّن هذان النمطان شكلين من التقليد الهازل(١٠) : الأدنى ، وهو بعبارة (بوالو)(١١) ما يجعل (دايدو) و (آينياس) يتحدثان بلغة بائعات السمك والأجلاف ؛ والأعلى وهو شكل الملحمة الزائفة حيث ينتظر أن نجد بائعات السمك والأجلاف يتحدثون (ويتصرفون) مثل (دايدو) و(آينياس) .

ومن الأمثلة الجيدة على النوع الأدنى من التقليد الهازل ما نجده عند (بتلر) في هيوديبرا ، ولو أن ذلك يشكل نوعاً بعينه . فهو لا يصف المغامرات المضحكة التي يقوم بها فارس پيوريتاني ، بالعبارة الفخمة التي تناسب أعمال الفرسان ، بل بكلام منظوم يصلصل ، ولغة عامية . وإذ تكون دون كيخوته تقليداً هازلاً حول خيال أساطير الفروسية ، تذهب هيوديبرا خطوة أبعد فتبتذل النمط . هذا ما نقرأ حول البطل :

رئيس الفرسان الأليفة والهائمة
بحثاً عن تفويض أو وثيقة .
عظيم في الكرسي ، عظيم في السرج ،
يقدر أن يغلّف وأن يلفلف .
قديراً كان في كلتا هاتين ،
مناسباً للحب ، مناسباً للسلم

(كذلك بعض الجرذان ذات الطبيعة البرمائية ،
تكون اما للبر واما للبحر) :
لكن كُتّابنا في شك من هذه
هل كان أكثر حكمة أم ضخامة :
بعضهم يقول هذه ، وبعضهم تلك ؛
ولكن ، مهما أثاروا من ضجيج
فقد كان الفرق في غاية الصغر ، وعقله
يرجح على هياجه بنصف حبّة ؛
مما جعل بعضهم يتخذه أداة
يشتغل بها الأوغاد ، تدعى البهلول .
(القسم الأول ، النشد الأول ، ٢١ ـ ٣٦) .

لا يعرف (بتلر) السماحة ، والنمط الذي يستخدمه يناسب مزاجه . فهو نمط مثالي لأغراض الاحتقار ، و(بتلر) هو الازدراء بعينه .

يمكن أن يكون النمط الأعلى من التقليد الهازل ، أو الملحمة الزائفة ، وسيلة ازدراء كذلك ، لكنها تنطوي على نبرات غير هذه . نجد (درايدن) في ماك فلكنو يختار حادثة تناسب الملحمة ، هي التتويج ، فيصف الموضوع بما يلائمه من لغة رفيعة . تبدأ القصيدة بنغمة هجاء من النوع الأخلاقي :

جميع الأشياء البشرية خاضعة للبلى ،
فعندما ينادي الأجَل ، يجب أن يستجيب الملوك .

ss

وثمة أبيات لو قرأناها بمفردها لحسبناها جزءاً من ملحمة :

الى يمينه جلس فتانا (أسكانيوس)
أمل روما الآخر وعماد الدولة . (١٠٨ - ٩)

ليس غير ضمير جمع المتكلم في « فتانا » ما يؤثر في هذين البيتين في ملاءمة موضوع الملحمة المحض . في المشهد الافتتاحي نجد (فلكنو)

هذا الأمير العجوز ، ينعم اليوم بالسلام ،
مباركاً بذرية في تزايد كبير ؛
وبعد أن أنهكه العمل، قرّر في الأخير
أن يعيّن الخلافة لولاية الحكم . (٧ - ١٠) .

لو لم نعرف باشارة واحدة (ليس فيها توسّع حتى الآن) بأن هذا «الأمير العجوز» هو (فلكنو) ملك المغفّلين ، لقبلنا ذلك من باب العبارات الرفيعة - ربما باستثناء «وبعد أن أنهكه العمل» والذي أريد قوله ان (درايدن) يستخدم نبرة الملحمة مع تحوير ضئيل ليبلغ الكثير من آثاره . ولكنه يمزج مع ذلك بعض عناصر «الفَش» المحض . وقد يكون ذلك من أثر تحدثه كلمة ختامية أو عبارة ، كما في حالة (فلكنو)

الذي ، مثل (اوگستَس) ، وهو بعد فتى
استدعوه ليتولى الامبراطورية ، فكان أن حكم طويلاً ؛

في النثر والشعر ، كان معترفاً به ، دون منازع ،
حاكماً مطلقاً ، في جميع ممالك السخف . (٣ ـ ٦) .

وفي مكان آخر يفرض (درايدن) الهجاء فرضاً في مديح زائف ، وبخاصة عندما يقوم (فلكنو) باختيار (شادويل) خليفة له :

(شادويل) وحده يشبهني تماماً ،
ناضجاً في البلادة منذ نعومة أظفاره :
(شادويل) وحده ، من بين أبنائي جميعاً ،
يقف راسخاً في غباوة كاملة (١٥ ـ ١٨) .

تكون الحركة في القصيدة ضئيلة ، لكنها تعطي (درايدن) مجالاً لتقديم غالبية الرديئين من كتّاب عصره والتشهير بهم . نجد (پوب) في قصيدته دنسياد يقدِم تفصيلات أكثر ، فهي أكثر محاكاة للملحمة في حركتها وفي ظهور الالهة مثلاً وتقديم القرابين لها ونشاطات المراسيم مع زيارة للعالم الأدنى ، وكل ذلك يجد ما يناظره عند (ڤرجيل) في الانيادة ليسَ النمط البطولي الزائف محض معارضة ساخرة ، لأن هذه تركز على مبالغة أسلوب المثال أمامها ، وبذلك تصب الهجاء على المثال نفسه . يستخدم الأسلوب البطولي الزائف مثاله ليصبّ الهجاء على شيء آخر عن طريق المقارنة ويمتلك حرية واسعة في علاقته بالمقارنة قرباً أو بعداً . ولكنه يبالغ دائماً لغرض التفريغ والفشّ . في اغتصاب خصلة الشعر يفعل «پوپ» ذلك تجاه تفاهات (بلندا) ومجتمعها ، ولكنه على النقيض من (درايدن)

ss

يتميز بقدر أعظم من الرهافة والرقة ؛ إذ تبدو الهداية الخارقة من ‹أرواح الهواء› فتّانة ومضحكة في الوقت نفسه . ثم إن ‹پوپ› لا يعنى بالصغار اذ يتنكّرون بزي العظماء قدر ما يعنى بانتقاد الخصال التي أُسيء توجيهها . وهذا مضمون انتقاد ‹پوپ› عملية التزيّن عند ‹بلندا› :

الآن كشف النقاب فأطلّت عُدّة الزينة ،
كل إناء فضة موضوع بنظام نفيس .
أقبلت الحورية ، مسربلة بالبياض ،
حاسرة الرأس ، لتعبد أولاً قوى التجميل .
تطل صورة سماوية في المرآة ،
تنحني لها ، تقلّب عينيها نحوها ؛
الى جانب هيكلها وقفت الكاهنة الدنيا
ترتعش ، لتبدأ طقوس الكبرياء المقدسة .
(النشيد الأول ، ١٢١ ـ ٨)

يبدو هجاء ‹درايدن› بدائي النبرة بالمقارنة بهذا ، فنحن أمام إدانة تراكمية مستمرة لقيم هي من الخطأ بحيث يمكن وصف تحضيرات الزينة بعبارات ذات صور دينية . علينا أن نحذر الافراط في الموقف الجدّي . وعلينا أن نتذكر في الوقت نفسه أن الكثير من الحقائق تقال في عبارات المزاح . يمكن أن تقاس دقة النبرة عند ‹پوپ› بالمقارنة مع ‹درايدن› من جهة ، ومع ‹بن جونسن› مثلاً ، من جهة أخرى ، في مسرحية ڤولبوني

حيث نجد «الصلاة للذهب» مرعبة ، بما في موقف (ڤولپوني) من تجديف محض .

يجب أن نذكر دوماً تعدّد الجوانب في أسلوب (پوپ) في اغتصاب خصلة الشعر . فمدى التضخيم الهجائي في الأسلوب البطولي الزائف يختلف بين موضع وآخر . فهو قد يبدو أنه يهجر احياناً صلته بالملحمة من أجل هجاء أكثر مباشرة كما في :

يوقّع القضاة الجائعون الحكمَ على عجل ،

فيتعلق التعساء لكي يتغذى القضاة .

(النشيد الثالث ٢١ ـ ٢)

أو من أجل معارضة ساخرة محض ، كما في خطاب (سر پلوم) الذي :

انفجر صائحاً ـ (مولاي) بحق إبليس !
وحق الجـ ـحـ ! اللعنة على الخصلة ! وحق الله[١٢] ،
كن مؤدباً !

(النشيد الرابع ، ١٢٧ ـ ٨)

ثم أدلى بهذا التعليق الجميل الساخر :

إنه ليحزنني كثيراً (أجاب النبيل ثانيةً)
أن من يحسن مثل هذا الكلام يمكن أن يتكلم عبثاً .
(١٣١ ـ ٢)

والواقع أنه حتى في معارضة ساخرة لخطاب ملحمي ،

وهو من دون شك مثال على الأسلوب البطولي الزائف ، لا بد أن يتدخل نوع من التعليق الأخلاقي بحيث تأخذ الصفة المضحكة في ذلك الأسلوب منزلة ثانوية . تقدم (كلاريسا) معارضة ساخرة لخطاب (ساربيدون) الى (گلاوكوس) الذي نجده في الياذة هوميروس(١٢) ورغم أن أغلب الاشارات تكون على مستوى سائر القصيدة ، تكون الجدية المباشرة صفة المضمون والنتيجة :

عبثاً تقلّب الحسناوات عيونهن الجميلة ؛
فالسحر يصيب النظر ، لكن الفضل يكسب الروح .
(النشيد الخامس ، ٣٣ ـ ٤) .

لا يقتصر الأسلوب البطولي الزائف على الشعر ، كما يظهر من كتاب (سويفت) معركة الكتب . يستخدم (سويفت) المعركة ، وهي الحادثة المعتادة في الملحمة ، بجميع مفردات الحرب التي نجدها عند (هوميروس) و(ڤرجيل) بشكل يفوق ما نجده في أي محاكاة أخرى في الانگليزية . وبهذا المعنى يضم الكتاب كثيراً من عناصر المعارضة الساخرة . وثمة كذلك أحد عناصر التقليد الهازل من نوعه الأدنى ، لأن (سويفت) ينال من جلال المعرفة عن طريق بعض المقارنات . وهكذا نقرأ عن (بنتلي) أن :

درعه مرقّعة بألف قطعة متنافرة . . . خوذته من حديد
عتيق صدىء . . . في يده اليمنى كان يمسك بمذراة

(ولكي لا يكون أعزل من سلاح خبيث) كان يمسك باليسرى، وعاء مليئاً بالقذارة .

نجد هنا كذلك تورية في كلمة «خبيث» إضافة الى الاشارة القبيحة . وهذه الأخيرة تشكل جزءاً من اهتمام (سويفت) بكل ما هو منفرّ ، لكن الأمر لا يقتصر عليه ؛ فنحن نجد أمثلة مشابهة عند (درايدن) كما عند (پوب) في قصيدة دنسياد . يصيب (وتن) ما أصاب (بنتلي) فيغدوان موضوع تشبيه مفصّل في أسلوب ملحمي زائف :

كما لو أن كلبين هجينين أثارهما نهمٌ راسخ وجمعهما عوزٌ متأصّل فراحا ، رغم خوفهما ، يغشيان كل ليلة حظائر راع غني ، كان كل منهما يزحف في هون وبطء ، بذنب متهدّل ولسان متدلٍّ .

ليس طول التشبيه وتفصيلاته وحدها مما يذكّرنا بالقرائن الملحمية (وما فيها من تفاوت) بل كذلك الأمر مع بناء الجملة عموماً وبالتفصيل . يستخدم (سويفت) التشبيه ليقابل بين جانبي المعركة . يشبّه (بنتلي) و(وتن) بكلبين ، لكن وجه الشبه في حالة (بويل) أكثر ملاءمة للملحمة :

مثل شبل في سهول ليبيا أو صحراء العرب ، أرسله الأب العجوز لأغراض الصيد أو الصحة أو الرياضة ، ينطلق قُدماً ، طالباً أن يلقى نمراً من الجبال أو خنزيراً شرساً .

ماك فلكنو و اغتصاب خصلة الشعر و معركة الكتب،ثلاثة أعمال يجب أن تُظهر لنا مجتمعة بعضَ التنوّع في نبرة التقليد الهازل بنوعه الأعلى . ثمة هزء ينطوي على ازدراء واحتقار ، كما أسلفت القول ، ولكن ثمة كذلك هزء أكثر سماحة .. والواقع أن الأسلوب الملحمي الزائف يعني أن المؤلف في حالة مزاجيّة لا بأس بها . فالنمط نفسه ينطوي على نوع من الخداع والمخاتلة . ومن أجل أن ينجح المخادع عليه أن يمتلك منظوراً صحيحاً . فليس كالمزاج الفاسد ما يسبب مبالغة من النوع المغلوط ، مبالغة تدمّر المنظور .

مما يفوق في التعقيد جميع ضروب الهجاء في العصر الأوكَستي المشار اليها في هذا الفصل رواية القرن العشرين التي كتبها (جيمز جويس) يوليسيس. يشير العنوان أنها تعود الى ملحمة (هوميروس) لكنها ليست محض أسلوب ملحمي زائف . من بعض الوجوه ، هذه قصة ذات أبعاد ملحمية فعلية - في مداها ، في تفسيرها الحساس للخبرة البشرية ، في رؤ ياها العميقة في النفس البشرية ، إذا لم نذكر غير ذلك . يشكّل (بلوم) صورة لانسان القرن العشرين ، بطل الانسان الصغير . وهذا ينطوي بالطبع على سخرية : فهو الآن (بلوم) الذي يصبح (يوليسيس) . وثمة كذلك الكثير من السخرية العرضية ؛ في حادثة (سيركه) مثلاً ، يدرك (بلوم) في اللحظة الحرجة الواقع كما هو - لأن الزرّ الخلفي في سرواله ينقطع ! وأحياناً تتشعب

السخرية ، كما في خطاب (بلوم) المتخيّل عن المثل العليا الاجتماعية ، حيث يتخذ سلسلة من الأدوار تتراوح بين العامل والطاغية العادل تنتهي بتصريح يطالب «بحرية المال وحرية الحب وحرية كنيسةٍ علمانية ، في دولة حرة علمانية» (يوليسيس ، طبعة بودلي هيد ، لندن ، ١٩٣٧ ، ص ٤٦٦ . في شخصية (بلوم) هنا تجتمع السذاجة التي تصدّق بمثل هذه الوعود مع سخرية الشك في كونها محض هراء . و(بلوم) محتال كذلك ، لأنه يتظاهر بكونه جميع الناس الذين يحاكي ؛ ولكنه في أثناء ذلك يقلّص الواقع نفسه الى مستوى الخديعة . والمحاكاة بحدّ ذاتها معارضة ساخرة ؛ وهو فنٌ تقلّب فيه (جويس) ببراعة فائقة . في المقطع بعنوان «ثيران الشمس» يقودنا جويس خلال تاريخ أسلوب النثر الانگليزي من عهد «الانگليزية القديمة» حيث تتكرر أحرف السكون في أوائل الكلمات في الجملة[١٣] مروراً بالمؤلف القروسطي (ماندڤيل) و(پيپس) من عصر عودة الملكية و(آديسن) من العصر الأوگستي و(برك) من أواخر القرن الثامن عشر حتى يبلغ بنا مزيجاً من أساليب القرن التاسع عشر . كما أننا نجد القسم الأكبر من حادثة (نوزيكا) تروى في الأسلوب الشائع من الروايات القصيرة .

SS

الشخصيات ، ورسم الشخصيات

قد يكون الكل اكبرّ من مجموع الاجزاء ، ولكن علينا لادراك الكل أن ننظر في الاجزاء . لذلك علينا أن ننتقل الآن من الشكل الشامل الى الانماط التفصيلية في نزعة الهجاء وسلوكه . موضوع الهجاء الناس ، لذلك يجب أن يكون ثمة نوع من رسم الشخصيات . وأبسط شكل في ذلك أن يقدم المؤلف وصفاً . من أمثلة ذلك الصور التي نجدها عند (چوسر) و(درايدن) . هذه (شخصيات) في العرف الذي وضعه (ثيوفراستس) من القرن الثالث ق . م الذي أعدّ قائمة بالاشياء التي يفعلها مختلف الناس فأعدّ بذلك معرضاً لشراذم البشر . تشكل مقدمة (چوسر) مثالاً آخر على هذا المعرض البشري . وليس جميع الحجّاج الى (كانتربري) من أراذل الناس ، لكن من يعلق في الذهن منهم اغلبهم كذلك ، بدرجات متفاوتة . يمزج (چوسر) بين التعبير عن حقيقة وبين وصف سلوك ، وأحيانا يضيف الى هذه تعليقاً ، يغلب أن يكون مديحاً ساخراً . وهو يترك بعض الاشياء من دون قول كذلك ، أو يتركها في المنطوى . وهكذا نجده يقول عن الراهب :

رجل بالغ الوقار ، ذو منطقة للتسوّل محدودة
ليس في الملل الاربع من يضاهيه معرفة
بلغة العبث والمزاح ،
فقد أنجز العديد من الزيجات
لصبايا ، على حسابه الخاص ،

وبين أبناء ملتّه كان عَلَماً مشرقا .

(٢٠٩ -١٤)

هنا نلاحظ التنافر بين صفة« الوقار» و« لغة العبث والمزاح» . اذ ما علاقة هذه براهب ؟ ثم هناك انجاز الزيجات - في كرم« على حسابه الخاص . » لكن لماذا ؟ يبقى علينا تقديم الجواب المخجل ، فنضفي على التعليق اللاحق وزنه الكامل من قوة السخرية .

تصدر شخصيات (درايدن) عن نمط أدبي اكثر تحديداً ، مستقى من (ثيوفراستس) ، كما عرف في القرن السابع عشر - من رسم الشخصيات عند أمثال (هول) و (أوڤربري) و (إرل) . ويلتقط هذا الاخير الصفات المميِّزة عند الامثلة التي ينتقدها . نجد« مدّعي المعرفة»

> يسير كثيراً وحده في هيئة تأمّل ، ومعه كتاب دائماً أمام وجهه وهو في الحقول . جيبه لا يكاد يخلو من انجيل إغريقي أو توراة عبرية ، لا يفتحها الا في الكنيسة ، وذلك عندما ينظر أحد العابرين . . . وإن قرأ شيئاً في الصباح ظهر جميعه عند العشاء ، وطوال مدة العشاء يكون الحديث حديثه .

في أبسالوم و أكيتوفيل يستخدم (درايدن) هذا النمط من التعليق اللاذع في حدود الوحدة المركّزة من النظم المعروفة باسم« المزدوجة البطولية»[١٤] . لكن شخصياته لا تستند كثيراً الى الفعل بل إنها توصف في حدود خصائصها وهكذا نجد :

أوّلهم (اكيتوفيل) الزائف ؛
إسماً تصبّ عليه اللعنات جميعّ الاجيال اللاحقة :
مناسباً لخفيّ المكائد ومعوَجّ النصائح ؛
حصيفاً ، مندفعاً في ظرف هائج ،
قلقاً ، لا يرتبط بمبادىء او مكان ،
زاهداً في السلطة ، برِماً بالعار
(١٥٠ ـ٥)

ونجد أن (زمري) كان :

رجلاً من التنوّع بحيث كان يبدو
ليس رجلا واحداً بل خلاصة الجنس البشري :
متصلّباً في آرائه ، دائماً في ضلال ،
كان كلّ شيء بنزوات ، لا تدوم طويلا :
إذ انه في دورة قمر واحدة
صار خيميائيا وذا رباب وسياسياً ومهرِّجا .
(٥٤٥ ـ٥٠)

اما طريقة (درايدن) فهي تجميع الكلمات وموازنة الجمل بحيث تؤدي الى عبارة كاملة في حدود مزدوجة واحدة كاملة .

من المفيد وضع مقطعين آخرين الى جانب ما سبق لتفسير نقطة اخرى . يقول عن (شمعي) إن :

شبابه كان يبشّر

بحماس لله وكراهيـة لمليكه :
كان يبتعد في حكمة عن الآثام الغالية ،
ولم يكسر السبت قط الا لمربح .
(٥٨٥ ـ٨)

كما يقول عن (قورة) إن :

ذقنه الطويل دليل ظرفه ؛ له طلعة قدّيس
بالدمقس الكنسي والسحنة الموسوية
ذاكرته عجيبة في عظمتها ،
يقدر أن يكرِّر مكائد تفوق تصوّر البشر ،
لذا لا يمكن احتسابها أكاذيب ،
لان الفهم البشري لا يمكن أن يصنع ذلك
(٦٤٨ -٥٣)

من الصعب إظهار الفرق في النبرة من مقتطفات بهذا القصَر ، لكنني أريد أن أنبِّه الى إدانة (أكيتوفيل) بشكل صارخ الى جانب خصائص متوقعة منه ، لذا تكون خطرة . ثمة إشارة الى المخاوف ، تزيد منها « الهسهسة » في البيت الثاني ، حيث يضحك (درايدن) من (زمري) . في مقطع يكثر اقتطافه من مقالة في الهجاء يقول (درايدن) عن هذه (الشخصية) : « انها ليست حقيرة ، لكنها تثير كفاية من ضحك » . ترد هذه العبارة بعد قوله : « ما أسهل ان تدعو امرأً وغداً ونذلاً في عبارة ظريفة ! ولكن ما أصعب أن تجعل امرأً يبدو أحمق اومغفلاً أو وضيعاً من

دون ايٍّ من هذه الصفات المشينة» . « أحسن لمسات الهجاء وأرقّها يأتي من المزاح اللطيف» . لا نجد هذه الرقة في صور شمعي) و(قورة) ، وفي صورة الاخير ثمة خشونة تؤدي الى صورة مضحكة عن المظهر الجسدي للضحية . يخفف من ذلك بعض التخفيف الظرف الذي ينطوي عليه الاقتراح . ان الطريقة الوحيدة لانقاذ شاهد (تيتُس أوتس) في « المؤامرة البابوية» من تهمة الاختلاق هي الفرض بانه من غير طينة البشر ـ لذلك ربما كان يشبه الشيطان ! في هذه المقاطع الاربعة تتدرج النبرة من الكره الى الهزء الى الاحتقار الى الازدراء .

ثمة نبرات اخرى في قصيدة(جونسن) خواء الرغبات البشرية . يقول (ت . س . اليوت) في هذه القصيدة إنها« أنقى هجاء في أعمال (درايدن) أو (بوب) وأقرب الى اللاتينية روحاً . فالهجّاء نظرياً أخلاقي متجهّم يحمل على معايب زمانه ومكانه» . (مقدمة لقصيدتي جونسن : لندن و خواء الرغبات البشرية ، ١٩٣٠) شخصيات (جونسن) أمثلة أخلاقية لرغبات خواء شتى عند بني البشر ـ ملاحقة القوة ، المعرفة ، الغنى ، الجمال وما الى ذلك . وهو يريدنا أن نتأمل في كل واحد مما إختاره من نماذج :

انظر الى (ولزي) ، شامخاً في عظمة مكتملة[١٥] ،
في صوته القانون ، وفي يده الثروة . . .
وفي النهاية يعبس المليك . . .

وفيّ الحال يضيع فخر الدولة العليّة ،
العريشة المذهبة ، والآنية البرّاقة . . .
الحزن يعين المرض ، وقديم الطيش يلذع ،
وآخر حسراته تؤنّب الثقة بالملوك .

(٩٨-٩ ، ١٠٩ ، ١١٣-٤ ، ١١٩-٢٠)

كل هذه الصور تفيد في« الاشارة الى مغزى أو في تجميل حكاية» (٢٢٣) . ويكون التعبير عن المغزى في صورة تشبه الحركة في الالعاب النارية :

ترتفع ، تلتمع ، تتبخّر ثم تسقط .

(٧٦)

تكون طريقة« الشخصية» وسيلة مفيدة لتقديم الشخصية في الرواية . وهكذا يكون تقديم (فيلدنگ) شخصية/ الغندور/ (بو دايداپر) :

فتى في شبابه ، يرتفع أربعة أقدام وخمس عقد ، يعلو هامته شعرُه الطبيعي ، رغم أن قلّته تعطيه ما يكفي من العذر لاتخاذ شعر مستعار . كان وجهه نحيفا شاحبا ؛ وشكل جسمه وساقيه ليس في أحسن تقويم . . . كانت خصائص ذهنه حسنة الاتفاق مع شخصه . . . ولم يكن جاهلا تماماً ؛ لأنه كان يحسن قليلا من الفرنسية ويغني أغنيتين أو ثلاثاً بالايطالية ، ولم يبدُ عليه ميل شديد الى البخل ، لأنه

كان مسرفاً في مصروفه ؛ كما لم تكن لديه جميع سيماء الحرص ، لأنه لم يعطِ درهماً في حياته : لا يكره النساء ، لأنه في إثرهن دوماً ، وهو مع ذلك ليس تحت رحمة الشهوة ، لأنه كان يتميّز ، بين من عرفوه عن كثب ، باعتدال كثير في ملذّاته .

(جوزيف آندروز ، الكتاب الرابع ، الفصل ٩)

هذا انتقاد بطريقة التنازل والسلبية وبموازنة صفة مع اخرى ووضعهما معاً في إطار مشين . نجد طريقة تختلف تماماً في صورة (مستر باوندربي) يقدمها (ديكنز) :

كان مستر (باوندربي) قريباً من كونه صديق (مستر گرادگرايند) الحميم قدر ما يستطيع امرؤ يخلو من العاطفة تماماً أن يقترب من تلك الصلة الروحية مع امرىء آخر يخلو من العاطفة تماماً . . .

كان رجلا غنياً ؛ مصرفياً ، تاجراً ، صناعياً ، وما الى ذلك . رجلاً ضخماً ، ذا صوت عال وحملقة وضحكة معدنية . رجلاً صنع من معدن خشن يبدو أنه قد مُطّ ليُصنع منه اكثر . رجلاً برأس منتفخ وجبهة ، وعروق متورّمة على الفودين ، وجلد مشدود على وجهه حتى ليبدو أنه يمسك بالعينين مفتوحتين والجفنين مرفوعين . رجلاً عليه سيماء من قد نُفخ مثل (بالون) على أهبة الانطلاق .

يشبه بوق نحاس ينطق بجهله القديم وفقره آلقديم .
رجلاً كان ربيب التواضع .
(أيام الضيق ، الكتاب الأول ، الفصل ٤)

هذه نغمة بالغة الحدّة ، تتماشى مع نوع الشخصية المقدّمة . والواقع ان(ديكنز) بهذه الطريقة يبدو كمن يعزو خلاصة المؤلف هذه الى صوت الشخصية بالذات . فنحن تحت وابل من« رجلاً . . . رجلاً . . .» وتكون الصورة المضحكة ، التي يشير اليها(فيلدنگ) محض اشارة ، كاملة التفصيل هنا ، مع أثر مضاف في مقارنة مضحكة («مثل بالون») وهـي مسألة هيّنة في متناول(ديكنز) . يعود التفصيل الأكمل في الصورة المضحكة والمقارنة المضحكة الملائمة الى خيـال (ديكنز) الغني بالصور . وهذا ما لا يجعل (ديكنز) بسيطاً ، بل مباشراً وغير صقيل العبارة .

يكون(باوندربي) فرداً ومثالاً في الوقت نفسه . وهو يجسّد بعضا من المزايا شديدة القسوة في« التسيّب» المفرط ، لكن يضاف الى ذلك تلك المزايا الشخصية التي تجعله جهورياً متغطرساً . هذه الخصال المكروهة تجعل ما يمثله شيئاً يبعث على النفور اكثر . قدرة(ديكنز) على اختيار وتطبيق مثل هذه الصفات الشخصية تعطي أمثال هذه الشخصيات اكتمالا وقوة أكبر مما يكون في مقدور الكثير من المؤلفين . مثال ذلك ما

ss

نجده عنده (پيكوك) في وصف شخصية «مستر توباد ، المؤمن بالمانوية والعصر الألفي السعيد» :

> الآية الثانية عشرة من الاصحاح الثاني عشر من سفر الرؤ يا كانت على لسانه طوال الوقت : «ويل» لساكني الارض والبحر لأن إبليس نزل اليكم وبه غضب عظيم ، عالماً أن له زماناً قليلاً» .

(دَير الكابوس ، الفصل ١)

يختار (پيكوك) هنا وجهين من أصول المسيحية ـ الشر المطلق على الأرض وتوقّع ما سيحدث حسب رؤ يا يوحنا ـ وهو ما كان يؤ كد عليه كثيراً بعض الانجيليين في عصره ، لكن (مستر توباد) لا يتجاوز أبداً مرحلة وجود هذه الكلمات «على لسانه طوال الوقت» . إنه في الواقع ليس شخصية بل وسيلة هجائية ـ كوميدية . يكاد (پيكوك) أن يعتمد كلياً على الخطاب والحوار ، وعندما يفلح في إعطاء شخصيته مجال إشارات أوسع ، نحصل على نتائج أفضل . ويحصل هذا عادة عندما يفلح في تخطّي النمط ضيّق الحدود (مثل مستر توباد) نحو فرد يمكن تمييزه بصورة واسعة . والمثال الذي يناسب النوع الأخير هو الكاتب المشهور . وهكذا يغدو بوسع (پيكوك) أن يتناول بالهجاء مزاج (بايرن) ، فينحت له صفة «فظيصخّاب» ، وذلك بكلمات تقترب من كلمات الشاعر نفسه الى درجة يتردد المرء إزاءها قبل أن يصفها بالمعارضة الساخرة :

ss

نحن نذوي منذ الشباب ؛ نلهث بعطش لا يرتوي وراء
خير لا يُنال ، تغوينا الأشباح من البدء الى المنتهى ـ
الحب ، الشهرة ، الطموح ، الجشع ـ جميعها باطلة ،
وجميعها فاسدة ـ نيزك واحد بأسماء متعددة يتلاشى في
دخان الموت .

(المصدر نفسه ، الفصل ١٢)

وهذه كلمات (بايرن) في القصيدة :

نحن نذوي منذ شبابنا ، نظل نلهث ـ
مرضى ـ مرضى ـ خيرٌ لم يُنل ، عطشٌ لم يروَ ،
ولو أن عند النهاية ، عند حدود زوالنا ،
ثمة شبح يغوينا كالذي طلبناه في البدء ـ
لكن فات الأوان ـ وهكذا تحل بنا لعنتان .
الحب ، الشهرة ، الطموح ، الجشع ـ كلها سواء ،
كل منها باطل ، والكل فاسد ، لا واحد منها أسوأ من
سواه ـ
فجميعها نيزك بآسمٍ مختلف .
والموت : الدخان الأسود حيث يغور اللهيب .

(چايلد هارولد ، النشيد الرابع ، المقطوعة ١٢٦)

لا يدخل (پيكوك) في اصطناع التصعيد أو التشتيت . فهو
لا يزيد على أن ينثر المنظوم لتدلّ العبارة على نفسها فتبدو
مصطنعة غير مخلصة . ومع ذلك يذهب (پيكوك) أبعد من حدود

الهجاء بالكلمات . ففي نقده (كولردج) يجعل **الذات الأخرى** الهجّاءة عند (كولردج) ، في شخصية (مستر فلوسكي) ، تهزأ بما يعدّه (پيكوك) نزوعاً متزايداً نحو فلسفة الغموض عند (كولردج) عندما تطلب (ماريونيتا) . . . «جواباً بسيطاً عن سؤال بسيط» يردّ (فلوسكي) :

> من المستحيل ، يا عزيزتي الآنسة (أو كارول) .
> لم أُعطِ قط جواباً بسيطاً عن سؤال في حياتي . . .
> [وبعد كثير من المماحكة الفارغة] لو قدر امرؤٌ على قيد الحياة أن يذكر أنه قد حصل على أية معلومات عن أي موضوع من (فرديناندو فلوسكي) لتحطمت سمعتي الفلسفية الى الأبد .

(المصدر نفسه ، الفصل ٨)

ثمة تحسين للمعارضة الساخرة عندما تتصرف شخصية بشكل مناظر لشخصية أخرى . مثل هذا الدور ما يقوم به (كروك) في /رواية ديكنز/ بيت كالح ، حيث «يدعى بين الجيران باسم قاضي القضاة ، كما يدعى حانوته بالمحكمة العليا» (الفصل الخامس) . وهو نفسه «قصير ، بدين ، ذاوٍ» ، وحانوته مخزن «قمامة يحوي نفايات من كل صنف. ما كان ينتظر من المرء إلا أن يتصور . . . أن تلك العظام في الزاوية ، مكدسة فوق بعضها، معروقة نظيفة، كانت عظام الزبائن، لتكتمل الصورة» . هذا تهكّم جانبي ، وهو نوع من الهجاء الرمزي ، مثل الضباب

SS

والوحول في لندن في الفصل الاول من الكتاب :

لا يمكن أن يأتي ضباب بهذا السُّمك ، ولا يمكن أن يأتي طين ووحل بهذا العمق ليعين في وضع التلمّس والتخبّط الذي تعرضه في وجه السماء والأرض هذا اليوم هذه المحكمة العليا ، أخطر عتاة المذنبين .

الضباب الحرفي والمجازي ، الفعلي والرمزي ، يحيط المحكمة العليا. هكذا يصبّ (ديكنز) الهجاء على هذه المؤسسة الفاسدة ، بالنظائر المجازية أو بتوسيع المعارضة الساخرة بشكل شرس لتشمل الأشياء جميعاً .

ولنعد الى الشخصية . قد نجد أحياناً أن الشخصية لا تُظهر أية رابطة مميِّزة مع أحد نعرفه ولا تمتلك في حد ذاتها هوية محدّدة . قد تكون الشخصية وسيلة المؤلف في التعبير . ويوجد هذا الوضع بشكل متطرف عند (أوسكار وايلد) حيث نجد شخصيات تمتلك من الصفات الفردية أضعفها تغدو وسائل للتعبير عن ظرف المؤلف :

جاك : لقد فقدتُ والديّ كليهما .

ليدي براكنل : أن تفقد أحدهما يا (مستر ورذنگ) قد يعدّ مصيبة ؛ أما أن تفقد كليهما فهو من باب الاهمال .

(ضرورة الجد ، الفصل الاول)[١٦]

يقنع (وايلد) إذا وجد ظرفه يثير الدهشة بما فيه من مفاجأة مركّزة العبارة . لكن (برنارد شو) ، يشرّب ظرفه بتعليق اجتماعي لاذع ، يصدر عن قلب المألوف . مثل ذلك ما نجده في الانسان والانسان الأسمى (الفصل ٣) .

مندوزا : أنا قاطع طريق ، أعيش من تسليب الأغنياء .

تانر : أنا سيّد كريم ، أعيش من تسليب الفقراء . تشرّفنا .

تذكّرنا هذه الأمثلة جميعاً أن الشخصية الهجائية لا تمتلك سوى استقلال محدود . وهي من صنع المؤلف أكثر من أغلب الشخصيات الوهمية . ومهما تكن الشخصية في حد ذاتها ، فإنها تبقى دائماً من صنيع المقصد الهجائي عند المؤلف . يتحدد الموقف الهجائي في أول العمل ، ويبقى على الشخصية أن تصوّر ذلك الموقف . وهي لا تصبح على غير ما هي عليه ، بل تبقى على حالها . والشخصية لا تتطور ، فإن فعلت فإنها قد تفيض عن غاية المؤلف الأولى ، كما يحدث بشكل محدود في حالة (جوزيف آندروز) . يبقى فعل الشخصية تكراراً من حيث الأساس ، ويبقى اهتمامها في حدود تقلّب عرضي ، حسبما يقدّم المؤلف تنويعاته الهجائية على اللحن الرئيس . إذا كانت الشخصية شريرة أو كريهة استطاع المؤلف استغلال توقّعات القارىء للجزاء . وهذا ما يحدث في حالة (باوندربي) وشخصيات مسرحية الخيميائي. لكن علينا أن ندرك أن

الشخصية قد تكون هجائية بشكل جزئي وحسب . وهكذا تكون (مسز إيلتن) في رواية إيما ، شخصية «مكتملة» بعبارة (فورستر) شأن غيرها من الشخصيات في الرواية . فثمة بعض الوجوه في سلوكها تريد المؤلفة (جين أوستن) وتريد منا كذلك أن نجعلها موضع هزء ؛ وثمة غيرها من الشخصيات يراد منا أن ندينها وحسب . إن هذا التحديد ليس واضح المعالم بالطبع ؛ فتصوير الشخصيات أكثر تعقيداً من ذلك . فنحن لا نقوى على الحفاظ على بعد هجائي مناسب كما تحاول المؤلفة بإصرار أن تفعل ، إضافة على عزوف واضح عن رعاية (جين فيرفاكس) ؛ إن نوعية نقدنا تؤثر فيه الزوايا الهجائية التي سبق أن نظرنا منها الى الشخصية . وهي تظهر في الرواية أولاً كما تراها (إيما) ونكون نحن على استعداد لقبول تحيّز (إيما) . عندما تتأمل الأخيرة في كون (مسز إيلتن) ابنة «واحد من برستول ـ تاجر ، بالطبع ، يجب أن يدعى» نلاحظ إدراك (إيما) لوضعها الاجتماعي ونحسب أن احتقارها للتجارة يجب أن يقودها لتكون أقل إنصافاً تجاه (مسز إيلتن) (الفصل ٢٢) . والمفارقة أنها لا تقوى على أن تكون أقل من منصفة ؛ تتباهى (مسز إيلتن) بالثروة والممتلكات ، مع أن هذه لا تعود لها بل لشقيقتها . تتأمل (جين أوستن) بأساليب رقيقة ابتذال (مسز إيلتن) ـ في رفع الكلفة عند مخاطبة (نايتلي) ، في تظاهرها بالبراعة إذ تناديه (مستر ك) والأسخف من ذلك إذ تنادي زوجها (كارو سپوزو) /زوجي

العزيز ، بالايطالية/ . تنتشر مفرداتها جميعا في عبارات مستهلكة شائعة . وعندما يقال ما فيه الكفاية ، تلخّص أوصافها «جين أوستن» بأسلوبها المركّز البديع ـ «معتدّة بنفسها ، متطفّلة ، متبذّلة ، جاهلة وسيئة التربية» (الفصل ٣٣) . تمثل «مسز إيلتن» خليطاً متجانساً من الادانة ، التي تقول «جين أوستن» بوساطتها ما تريد قوله ، وتصبّ الهجاء الذي تعني به شيئاً غير الذي تقوله في الغالب .

المفردات ، بناء الجملة ، الشعر والصورة الشعرية

تعتمد المعارضة الساخرة كليّاً في الغالب على المفردات ، لذلك يناسب أن نبدأ هذا المقطع بفقرة أو اثنتين عنها . المعارضة الساخرة محاكاة في الأساس . وبهذا المعنى تشبه الملحمة الزائفة ، إلا أنها أقل نمطية وأكثر كلمات . وهكذا نجد شكسپير يستخدم «پستل» في قوله :

أيمكن لخيول التحميل
والدواب الآسيوية الخاوية المنهوكة
التي لا تقوى على السير سوى ثلاثين ميلاً في اليوم
أن تقارن بأمثال قيصر وهانيپال ؟

(هنري الرابع ، ٢ ، ٢ /٤/ ١٣٠ ـ ٣)

لينال من طريقة «مارلو» الطنّانة في قوله :

ألا يا خيول آسيا المنهوكة !

SS

ألا تقوين على السحب أكثر من عشرين ميلاً في اليوم ؟
(تامبرلين ، ٢ ، ٤ /٤/ ١ - ٢)

لكن شكسبير وجد من يتناوله بالمعارضة الساخرة ، كما فعل (ماكس بيربوم) في (سافونارولا) ، حيث نجد في الفصل الثاني ما يذكّرنا بالمماحكة والمعرفة الزائفة والتورية والأغاني المرحة غير المترابطة ، مما نجده عند البهلول في مسرح شكسبير :

لأنه ، واللّه ، إذا التصق الرقّاع بقالَبه ، لكانت آخر
أخباره أن قالَبه شيء يمشي ·/ باللاتينية/ (آرگال) ،
أنا لا ألتصق بشيء سوى الحصى ، لأنه ، بنفس
القياس ، يلتصق في الطريق بأصابع الناس . . .
عندما يتدلى أخضر الثمر على سور الحديقة
«بِد - نُد - بِدي - أو»
تزيّنوا جميعاً ، يا صبيان ويا صبايا
وانشدوا «يي - ني - ندي - أو»(١٧)

وصلت براعة (بيربوم) الى تقليد معاصريه . مثل ذلك (أنشودة ليل) وما فيها من صفة شيطانية :

ندور ندور حول الساحة المغلّفة
نتمشّى وذراعي بذراع إبليس ،
لا صوت إلا حفيف حافريه

SS

ودويّ ضحكه وضحكي .
لقد شربنا خمراً أسود .

يعرّف (لورد ديفد سيسل) المعارضة الساخرة الناجحة ببراعة إذ يقول عن هذه المقاطع : «في اقترابها الشديد الى الأصل ، تكون هذه الأشعار أكثر سخفاً بقليل من المألوف من قصائد (الكتاب الأصفر) في ذلك الزمان»[١٨] . (بيربوم ، **سبعة رجال واثنان غيرهم** أكسفورد ، لندن ، ١٩٦٦ ، ص ٩ مقدمة) . هذا كل ما يمكن أن يقال ـ تكاد تكون مطابقة ، مع شيء من المبالغة البارعة . قد تكون المعارضة الساخرة بنفس المفردات وتركيب الجملة ، غير أنها تطبَّق على موضوع تافه ، وقد تكون عن نفس الموضوع مع تحوير طفيف في المفردات وتركيب الجملة . في أعمال المسرحي المعاصر (هارولد پنتر) نكاد لا نجد حتى أبسط تحوير . فهو يبلغ أثره غالباً بحمل جمهوره على إدراك الأحاديث اليومية العامية بما فيها من تلعثم ونقص وغموض وتفاهة .

يكون التحوير الدقيق في الاشارة أساسياً في الهجاء . وقد يكون ذلك في إشارة مشهورة تستخدم في أسلوب غير مألوف ، كما يفعل (أليوت) في عقد مقارنة ذات مغزى بين نهر التيمز في عصر الملكة اليزابيث /الأولى ، ١٥٥٨ ـ ١٦٠٣/ كما يصفه (سپنسر) في قصيدة **أغنية العرس** ، وبين حالة النهر في الوقت الحاضر ، نهر قذر ، بالفعل وبالقرائن :

ss

الحوريات انصرفن .
أيها التيمز العذب ، إجرِ الهوينا حتى أكمل أغنيتي .
النهر لا يحمل قناني فارغة ، أوراق شطائر ،
مناديل حرير ، علب مقوّى ، أعقاب دخائِن[١٩]
أو أي دليل على ليالي الصيف . الحوريات انصرفن .
ورفاقهن المتسكّعون ورثة رجال الأعمال ،
انصرفوا . . .

(الأرض اليباب ، ١٧٥ ـ ٨٠)

ثمة مقاطع كاملة في هذه القصيدة يمكن النظر إليها كما ننظر إلى لحافٍ مرقّع من الهجاء بالاشارات ، وتشير هذه الأبيات كذلك الى استخدام قائمة كاملة من الاشارات للوصول الى نقد . ونجد مثل ذلك في إشارة (پوپ) الى (سپورُس) الذي يعلن عن نفسه :

في توريات أو أحابيل أو حكايات أو أكاذيب ،
أو ضغينة أو سخام أو منظوم كلام أو تجديف .

(رسالة الى دكتور آربثُنت ، ٣٢١ ـ ٢)

كما نجدها في مقتنيات (بلندا) المعروضة على منضدة زينتها بما فيها من

نفّاثات ومساحيق وأقراص ألوان وأناجيل ورسائل غرام .

(اغتصاب خصلة الشعر ، ١/١٣٨)

SS

في هذا المثال الأخير ثمة قوة إضافية في قلب نقيض الذروة في كلمة (أناجيل) . عالم (بلندا) برمّته تافه ، لكن تفاهته تنقل فجأة الى بؤرة أوضح في الاشارة إلى شيء مهم فعلاً .
يقدم (گري) مثالاً طريفاً على الذروة الزائفة التي يَعقبها نقيضها في (قصيدة عن موت قطّة أثيرة) . توصف محاولات القطّة لامساك السمكة الذهبية في وعاء الماء بعبارات مغالية :

أبصرتِ الحوريةَ التعيسة في عجب .

ويأتي التضخيم في هذه العبارة واضحاً عندما يتبع البيت الثاني :

شاربٌ أولاً ، وبعده مخلب .

ثم يسير الشاعر بالمقطع الى ذروة من الحكمة الأخلاقية ، وهي ذروة زائفة :

أيُّ قلبٍ أنثوي يقوى على احتقار الذهب ؟

ثم ينزل بهذا التعظيم نزولاً صاخباً بالبيت النثري الذي يشكل نقيض الذروة :

أيُّ قلبٍ قططي يعاف السمك ؟

يمكن بلوغ الأثر الهجائي بتخفيض مستوى الحديث ، كما يحصل هنا ، عن طريق إقحام عبارة عامية . مثال ذلك في خطاب (سر پلوم) في اغتصاب خصلة الشعر (وقد سبقت

الاشارة إليه) رغم أنه في ذلك الموضوع يفيد بالقيام بدور المعارضة الساخرة . ونجد أحسن مثال على استخدام العامية في صورة (قورة) (تيتُس أوتس) التي يرسمها (درايدن) وهو يتأمل في طلب الأخير دكتوراه في اللاهوت من جامعة (سالامانكا) :

أمسكت به الروحيّة ، يعلمُ الربّ أين ؛
وأعطته شهادته الحاخامية ،
التي تجهلها الجامعة الأجنبية ،

(أبسالوم و أكيتوفيل ، ٦٥٧ ـ ٩)

حيث تكون عبارة «يعلم الرب أين» مناسبة للدناءة التي يجدها (درايدن) في (أوتس) ، وتكون أكثر إيحاء بحقيقة أن خيال (أوتس) الخصب لا علاقة له بالحقيقة ، كما تلمّح الى توكيد (البيوريتان) على الهداية الالهية حتى في أبسط شؤون الحياة . وثمة إيحاء كذلك بالخيالات الكحولية في التورية بكلمة «روحية» . وعند (پوپ) تورية أكثر براعة تعتمد على الادمان على الشراب في :

(بنتلي) الذي انقلب صخّاباً ، تعوّد العبث بالمياه المضطربة ، لكنه يهجع الآن في (الپورت)[٢٠]

(دنسياد ، ٤/٢٠١ ـ ٢)

ويعقب ذلك ملاحظة أنيقة كتبها (دكتور سكربليروس) / الكويتب/ حيث يكون ما فيها من تفاصيل معرفة زائفة إضافةً الى هجاء العالم (بنتلي) . تشكل التورية نوعاً من التلميح ،

ss

لكن ما تنطوي عليه من معنيين متنافرين يكون في العادة أسرع وأوضح في التمييز مما يكون الأمر في التلميح المحض . والواقع أن الأخير يعتمد في أثره على التأخر الطفيف في إدراك أن ثمة معنى ثانياً يكمن تحت المعنى الأول الواضح . وهكذا نجد العبارة الأخيرة في إشارة (پوپ) :

إلى الأديرة السعيدة ، الغارقة في أحضان الكروم ،
حيث ينام رؤساء الرهبان في قرمز مثل خمورهم ،
(دنسياد ، ٤/٣٠١ ـ ٢)

يبدو عليها أنها وصفيّة محض ، ولكننا سرعان ما ندرك أنها نقدية كذلك . فوجوه الرهبان ليست عديمة العلاقة بإدمانهم . ومثل ذلك احتجاج (بلندا) :

«أوّاه أيها القاسي ! لو أنك اقتنعت بإمساك
شعراتٍ غير التي أمام النظر ، أو أي شعراتٍ غير هذه !»
(اغتصاب خصلة الشعر ، ٤/١٧٥ ـ ٦)

الذي يبدو كأنه ذروة حزنها ، لكنه سرعان ما يوحي بمضامين جديدة . أيّ شعراتٍ أخرى ؟ تبدو الاشارة الجنسية واضحة ، ويفصح التلميحُ موقفاً يرفع السمعة (الحزن بسبب حادثة يعرفها الجميع) فوق مستوى الشرف .

وثمة ايحاءات مشابهة في أسلوب أبيات تسبق ذلك وتثير الشكوك :

على صدرها الأبيض كانت تضع صليباً وهّاجاً
قد يقبّله اليهود ويعبده المشركون

(٢/٧ - ٨)

هل الضمير هنا يعود الى «الصليب» أم الى «الصدر» ؟ وعندما ننظرْ في المسألة ، هل يهمّ ذلك ؟ فإن قبّلوا الصليب فقد اقتربوا من الصدر بما فيه الكفاية . وكذلك قد نلاحظ الغموض اللطيف في «قدْ» - فهل تعني «قد يُضطرون» أم أنها تعني «قد يتاح لهم» ؟ في البيت الثاني هنا يقوم المثال الثاني بفعل التقوية المحض . وغالباً ما يكون أثر المثال الثاني إظهار النقيض . لقد سبق أن لاحظنا كيف يُرهَق ألفعل بمفعولين متنافرين في بيت مثل :

إن كانت ستلوّث شرفها ، أو مُطرفها الجديد .

(٢/١٠٧)

وثمة مثال آخر في هذه المزدوجة :

ليس من زعقاتٍ أعلى ، تطلق في وجه السماء الرحيمة ،
عندما يلفظ الأزواج ،أو الكلاب المدللة، آخر الأنفاس.

(٣/١٥٧ - ٨)

في مثال الغلوّ هذا لدينا كذلك بعض أثر الانكار . يشكّل الغلو والمبالغة أكثر ما في اغتصاب خصلة الشعر ، وهي قصيدة

من التقليد الهازل في نوعه الأعلى . ينطوي البيث الثاني على نقيضة ، تعمل بشكل مقلوب ، كما هو الحال غالباً في هذه القصيدة . ويكون نصيب الكلاب المدللة أفضل من نصيب الأزواج .

تعتمد الأساليب المشار إليها في الفقرة السابقة بشكل واسع على ترتيب المفردات في إطار تركيب الجملة عموماً ـ عائدية ضمير الوصل وعلاقة المفعولَين وموضع النفي مثلاً . وتستند مجموعة أخرى من الأساليب على أساس مشابه ، وبخاصة على موازنة أجزاء الجملة أو علاقاتها بعضها ببعض . يصوّر (وايلد) ذلك بطريقة النقيضة .

جميع النساء يصبحن مثل أمهاتهن . تلك مأساتهن .
لا يفعل ذلك أي رجل . تلك مأساته .
(ضرورة الجِدّ ، الفصل الأول)

ويصوّر (پوپ) ذلك بطريقة القلب :

فخوراً مثل (أپولو) فوق تلّه المشعَّب
جلس (بوفو) منفوشاً ، منفوخاً بكل ريشة .
(رسالة الى دكتور آربَثنُت ، ٢٣١ ـ ٢)

حيث ينكمش بهاء البيت الأول بواقعية البيت الثاني ؛ ويصوّرها كذلك بطريقة التصالب :

غندورٌ هواهُم ، لكن جزاءهم سكير .

(رسائل الى أشخاص شتى ، ٢/٢٤٧)

حيث يشتد النقيض في النصف الثاني بفعل القلب ؛ ويصوّرها كذلك بالتناظر (مع توكيد على التناقض المتضمن) كما في :

إذ ، في تعادل لطيف ، تزن الحقيقة بالذهب ،

والحلوى الصلدة بمواجهة المديح الفارغ .

(دنسياد ، ١/٥٣ ـ ٤)

وأخيراً يوجد التكرار ، الذي يبلغ هدفه أحياناً بمحض الاصرار كما في تكرار «رجلاً» في وصف (باوندربي) في رواية (ديكنز) ، وأحياناً بترديد كلمة مع تحوير طفيف في معناها كما في :

إضمن الشخص لتضمن قضيتك :

من يملكون الأمير يملكون القوانين .

(أبسالوم و أكيتوفيل ، ٤٧٥ ـ ٦)

يمثل البيت الثاني هنا طريقة أخرى في الهجاء هي عبارات التعميم المركّزة . وهذه تناسب الهجاء الأخلاقي بخاصة ، من النوع الذي تمثله قصيدة (جونسن) خواء الرغبات البشرية :

ما أندر ما يقود العقلُ الاختيارَ العنيد . . .

حياة متطاولة هي بلاء متطاول . . .

لكن هذه العبارات يظهر أثرها كذلك في شكل تلخيصات في هجاء ذي طابع شخصي أكبر . مثل ذلك :

خوارق الذكاء قريبة الاتصال بالجنون حتماً ،
يفرّق بين حدودها رقيق الحواجز .
(أبسالوم و أكيتوفيل ، ١٦٣ - ٤)

وهي تنطوي على حقيقة عامة وتقدّم انطباقاً خاصاً مؤثراً في وسط صورة (درايدن) عن (أكيتوفيل) . يصوّر المقطع نفسه كذلك استخدام مسألة بلاغية بشكل هجائي ، إذ يستمر (درايدن) بقوله :

وإلا فلماذا ، وهو الذي ينعم بالثروة والمجد ،
يمنع شيخوخته عن ساعات الراحة الضرورية ؟
(١٦٥ - ٦)

وثمة مثال أفضل :

لكن من ذا الذي يعلم
إلى أي مدى يذهب إبليس مع الكاثوليك ؟
(١٣٢ - ٣)

ينتهي رسم شخصية (أكيتوفيل) بهتاف تعجّب أشبه بالندب :

ss

أوّاه ! ليته اكتفى بخدمة التاج .
بفضائل تناسب رداء الكنيسة وحده .

(١٩٢ - ٣)

وثمة نوع آخر من هتاف التعجّب يفضّله الهجاؤ ون ، هو (مناجاة الغائب) . يجعل (پوپ) الالهة (خمول) تحرّض واحداً من اتباعها :

إجرِ يا (ويلستد) إجرِ ، مثل ملهمتك ، البيرة .
(دنسياد ، ٣/١٦٩)

وفي نبرات من الحنق ينفجر (بايرن) على (وردزوورث) :

(باعة متجولون) و (زوارق) و (عربات حمل) ؛ يا ظلالاً
من (پوپ) و (درايدن) ، هل وصلنا الى هذا . . .
(النوتي الصغير) و بيتر بل
قد يسخران ممن رسم (أكيتوفيل)
(دون جوان ، النشيد الثالث ، المقطوعة ١٠٠)

هذه الأمثلة من استخدام الكلمات والجمل مأخوذة بشكل كامل تقريباً من الشعر ، ومن الشعر المنظوم بأسلوب (المزدوجة البطولية) بالتحديد . والسبب في ذلك أن هذا النمط ، كما طوّره وأكمله (پوپ) و (درايدن) بما فيه من توكيد على الاقتصاد والدقة والاختصار ، يقدّم كثيراً من أفضل النماذج المختصرة . كانت

ثمة مجموعة من المؤثرات المزدوجة المتضاربة مسلّطة على المقياس الهجائي في القرنين السادس عشر والسابع عشر . كان ‹هوراس› يصف شعره الهجائي السهل القياد بأنه «مألوف الحديث» أو ، بعبارة ‹درايدن› ، «النثر الأقرب» (ديانة علماني ، ٤٥٤) ، في حين كانت أشعار ‹جوڤنال› ذات الوزن السداسي أكثر شدة ، وتقترب أحياناً من ‹شعر المغازي› /إيپكرام/ . لكن الهجاء الانگليزي بدأ معتمداً على الأوزان الصعبة القياد . وربما يعود ذلك الى ‹سكيلتن› الذي كانت أوزانه الهازلة تسير في خط شعر المجون القروسطي . وقد وصف الشاعر نفسه هذا اللون إذ كان يقدّم مثالاً عليه في قصيدة كولن كلاوت :

ولو أن شِعري مهلهل ،
ممزّق ومثلّم ،
أتلفه وابل المطر ،
صدىء ومعثوث ،
لو نظرت فيه جيداً
لعثرت على بعض اللّب .

لكن من المؤكد أننا في شعر ‹دن› يصعب علينا تلمّس «المزدوجة البطولية» في أمثلتها المتأخرة :

إبحث عن الديانة الحق . لكن أين ؟ ‹ميريوس›
إذ يحسب أن لا دار لها هنا ، وقد رحلت عنا ،

SS

يبحث عنها في روما : هناك ، لأنه يعلم فعلاً
أنها كانت هناك منذ ألف عام .

(الهجائية الثالثة ، ٤٣ ـ ٦)

ثمة عملية تدريجية من التشذيب تناولت المزدوجة في عمال شعراء مثل (كليفلند) و (مارڤل) و (أولدم) حتى نصل الى درايدن) الذي يجب أن نتذكر أنه لم يصل ذلك المستوى من لكمال الذي حدّده (پوپ) نفسه ، وتجرّد لوصف ما فيه من نقائص بتلك البراعة والظرف التي نجدها في قصيدته مقالة في النقد (٢/ ٣٤٤ ـ ٨٣) . يقول (پوپ) فيها :

السلاسة الحق في الكتابة تأتي من الفن ، لا من
المصادفة (٣٦٢)

وبهذا المعنى تؤدي (المزدوجة البطولية) إحساساً بأنها محكمة الصنع وأنها نمط معقّد مصقول .

قد توحي (المزدوجة البطولية) بعدد من المواقف ـ البلاهة ، كما في وصف (ويلستد) السابق ذكره ، أو الحماقة ، كما في الوزن المصلصل عند (درايدن) في وصف (زمري) :

ثم توجّه بكل ما لديه نحو النساء والرسم والنظم والشرب
الى جانب ألوف الحماقات التي تموت في مرحلة
التفكير .

(أبسالوم ، وأكيتوفيل ، ٥٥١ ـ ٢)

ولكن كان ثمة من يفضّل أنماطاً أكثر حيوية ورفعة . لقد أظهر (سويفت) أن المزدوجة ذات المقاطع الثمانية تتمتع بحرية وتتقبل العبارة العامية ، كما في «مرثية هجائية عن موت المرحوم الجنرال المشهور» [مارلبورو] :

سُموُّه ! مستحيل ! ماذا ، مات !
ويسبب الشيخوخة ! وفي فراشه !

(١ - ٢)

ويُظهر هذا الوزن كذلك أنه يتحمل التقلّب ، عندما انقلب الشاعر الى نبرة أخلاقية .

اقتربي أيتها الأشياء الخاوية جميعاً ،
يا فقاقيع تبعثها أنفاس الملوك .

(٢٥ - ٦)

وثمة نمط آخر أكثر حرية ، هو (المثمّنة) ، كما استعملها الهجاؤون ، وبخاصة (بايرن) في دون جوان ، بما فيها من قوافٍ صخّابة :

يحسب بعضهم أن (دانته) قد قصد اللاهوت
باسم (بياتريس) ، وليس العشيقة ، وأنا
رغم أن رأيي قد يعوزه التفسير ،
أحسب أن هذا من خيالات الشرّاح .

(النشيد الثالث ، ٨١ - ٤)

يختلف الهجاء في أشكاله كما يختلف في موضوعاته وأنماطه . فالأوزان الطويلة والقصيرة والحرة وأوزان المقطوعات تكون طوع بنان الهجّاء ، وكذلك الأمر في النثر . ولا يطلب الهجاء إلا شيئاً واحداً هو ألاّ تضيع جملة واحدة ، وأن تحمل كل كلمة وزنها الكامل من المعنى .

الصور الشعرية في الهجاء منوعة كذلك . وهي تنزع الى التشويه دوماً . وعندما يظهر عليها غير ذلك ، فإنه ليس سوى مظهر ؛ وقد يراد بها أن تقرأ بشكل مشتّت أو مقلوب . ولأنها تقصد التشويه فإنها غالباً ما تتناول ، لأجل المقارنة ، التافه ، أو ما أسوأ من ذلك ، القبيح والمنفّر . بهذه السطحية المقصودة التي هي إحدى وسائل (بايرن) في قصيدته رؤيا الدينونة يتحدث الشاعر عن كل من وقف ضد جورج الثالث :

مستعدون للقَسَم ضد حكم الملك الصالح ،
ناقمين مثل (الاسباتي) ضد (البستوني) في ورق اللعب ،

(مقطوعة ٦٠)

في حين نجد أن (پوپ) في المقارنة السابقة يستمر في وصف البيرة التي يشبّه (ويلستد) بها فيقول :

رغم العفن ، غير ناضج ؛ رغم الرقّة ، غير صافٍ .
(دنسياد ٣/ ١٧٠)

تمة صدى جزئي (ومشتت) من آبيات (دينم) عن نهر التيمز في كوپر هل بحيث يغدو هذا التشبيه مزدوجاً . والذي أريد الاشارة إليه هو المستوى النثري والعادي ، بل المخفّض ، الذي يستخدمه (پوپ) في وصف (ويلستد) . وإذا وصلنا حد القبيح والمنفّر نلاحظ شيوع صور الحشرات ، إذ يمكن تقدير أنواع آثارها بالمقارنة مع صورة الجراد في قصيدة (درايدن) مثلاً (وقد سبق ذكرها) ، أو إشارة (سويفت) الى «جنس الهوام الحقيرة الكريهة» (وقد سبق ذكرها كذلك) ، أو قول (پوپ) عن (سبورس) في «هذه الذبابة المذهبة الجناح» في وصف يستمر ليؤكد كراهية الشاعر بركام من الصور تضم الكلب المتملّق و «الضفدع المألوف» و «مزاج حوّاء . . . وجه ملاك ، والبقية من الزواحف» (رسالة الى دكتور آربثنُت ، ٣٠٩ - ٣٣) . في أعمال (سويفت) تذهب التشبيهات الى أبعد من ذلك فتشمل إشارات كريهة الى الجنس والقذارات .

SS

٤

النبرات

يقدّم (ميلڤيل كلارك) قائمة فيها كفاية وشمول ـ «الظَّرف ، الهُزء ، السخريّة ، التهكّم ، النَّهش[1] ، الاستخفاف ، والقَدْح» . كل هذه تؤلم ، لأن الهجّاء يقصد الايلام ، ولكن الهجّاء مثل مصارع الثيران ، لا تكمن كفاءته في قدرته على القيام بعمله ، بل بالبراعة التي يظهرها أثناء قيامه بالعمل . وإذا نظرنا إلى هذه القائمة على أنها سلسلة مِن الأسلحة ، يكون الظُّرف ، كما يقال غالباً ، هو السيف ، ويكون القدْح هو (العصا الغليظة) بيد (چرچل) ، وبصورة أدق هو الهِراوة . وعلى رأي (درايدن) : «بمقدور الانسان ، كما قالت زوجة (جاك كيج) عن خادمه ، أن يقوم بعمل واضح ، مثل الشنق المحض ؛ لكن أن تجعل مسيئاً يموت بحلاوة هو من اختصاص زوجها وحده» (مقالة في الهجاء) .

يجرح الظُّرف بضربة بارعة غير متوقعة ، ويحتاج متعاطيه ، ذهنياً ، كل ما يتمتع به المبارز من رشاقة وخفّة وبراعة . يدهش القارىء ويصدمه المرح بفعل ما في الأفكار من

ترتيب غير منتظر ؛ لكنه يجد فيها ، رغم المفاجأة ، شيئاً من الحقيقة ، أو نسبة من الحقيقة تجعل الظُّرف مقبولاً . هكذا يقول (تاسيتوس) عن (كالبا) ـ «حاكم محتمل ، لو أنه لم يحكم» ـ فيوجز ببراعة مستقبل ذلك الأمبراطور وإخفاقه . يكون (شعر المغازي) بتركيبه الموجز أداة مفضلة في الظُّرف . يقول (روچستر) عن حاكم آخر :

هنا يرقد مولانا المليك الجليل ،
الذي لا يَعتمد على كلامه أحد ،
الذي لم يفُه بحماقة قط
ولم يأت يوماً بشيء حكيم .

(على قبر چارلز الثاني)

في مدى بيتين ، يفلح (بليك) في قلب موقف على ضحيته وعلى نفسه معاً :

عرفتُ وغداً زريّاً دنيئاً ؛
يا (مستر كر [وميك] ، كيف حالك ؟)

يُتبع (درايدن) ملاحظته على (جاك كيج) بإشارة إلى رسمه شخصية (زمري) : «ليس بالزّنيم ، لكنه مبعث هزء» . يجب أن يتّسم الهزء مثل الظُّرف ، بمزاج متّزن . فمهما يتميّز الهزء باستخفاف ، يجب أن يخضع للسيطرة والموازنة بمرح مثير . يحلل (درايدن) طريقته في تناول (زمري) فيقول : «تجنّبتُ ذكر الجرائم الكبرى ، وتجرّدت لعرض الجوانب

المظلمة ودنيء التهوّرات» . والهزء ، كما يفيد جذر الكلمة /اللاتينية/ هو في الأساس هجاء ضاحك[٢] . وهذا ما يُخرج بعض الموضوعات والمواقف عن حدوده . «ما الذي يفوق سخافة كاتب يؤلف كوميديا عن (نيرون) فيها حادثة مرحة عن بقْر بَطن أمه ؟» (فيلدنگ ، مقدمة جوزيف آندروز) . وفي عصرنا هذا الذي ينافس عصر (نيرون) توجد مثل هذه الكوميديا ، لكنها (كوميديا سوداء) ساخرة ، أشبه بهزء متخمّر . يجب أن يتحدد الهزء المحض بموضوعات خفيفة . ثم يستمر (فيلدنگ) فيقول : «المصدر الوحيد للهزء الحق (في نظري) هو التظاهر . . . والتظاهر ينبع من أحد مصدرين : الخيلاء أو الرياء .» والهياج ، ليس أفضل طريق لعلاج هذه ، بل جعل الضحية تبدو سخيفة ، وهكذا نستعيد القياس الصحيح الذي تبعثر .

وعلى النقيض من ذلك ، تستخدم السخرية البعثرةَ سلاحاً ، البعثرة الكاملة في حالة القلب . ولكنها ليست أيضاً بالقلب المحض . فهي تشمل في تأثيرها الاضمار والتلميح والحذف . وهي تتطلب جمهوراً مختاراً متجاوباً ليدرك وجهة معناها الخاصة . وبخلاف ذلك ، كما أصاب (سويفت) في اقتراح متواضع ، قد يحسب القرّاء أن البعثرة من عمل مجنون ، رجل مضطرب القيم . وتحت مظهر التجرّد ، تخفي السخرية شعوراً بأعمق الالتزام . وبسبب من هذا الالتزام يمكن الوصول إلى آثارها غالباً على مدى واسع في عمل بأكمله مثل اقتراح

SS

متواضع أو رواية (فيلدنگ) جوناثان وايلد ، ومع ذلك يمكن للسخرية أن تساهم في عمل لا يتصف با! سخرية بشكل شامل . فالبيتان :

«إنه ليحزنني كثيراً» (أجاب النبيل ثانية)
«أن من يحسن مثل هذا الكلام يمكن أن يتكلم عبثاً»
(اغتصاب خصلة الشعر ، ٤/١٣١ ـ ٢)

وهما جواب عن التلعثمات الغامضة التي نطق بها (سر پلوم) ، يمكن أن يكونا عن أي شيء عدا الحقيقة . ومثل ذلك عندما يقول (سويفت) : «رأيت في الأسبوع الماضي امرأةً تُجلَد ، ولا يمكن أن تصدِّق كم غيّر ذلك من شخصها نحو الأسوأ» . تضفي هذه الكلمات على السخرية تركيزاً عرضياً أعمق ، رغم أنها ترد في «استطراد حول الجنون» (حكاية حوض الاغتسال المقطع ٩) في عبارات مشبعة بالسخرية . وهذا في الواقع مثال على السخرية بتخفيف العبارة ، أي مظهر تصوير الشيء كما لو كان أقل أهمية منه في الحقيقة . كما في مثال (گلفر) في زيارة (بروبدنگناك) ومثال صاحب اقتراح متواضع ، يصل (سويفت) سخريته جزئياً عن طريق شخص وراءه راوية بالغ السذاجة أو غير مدرك لما يدور حوله .

التهكّم سخرية ينقصها الغموض والتشذيب . وهو في الاساس مسألة عرضية ولفظية . وهو كذلك اكثر فجاجة من السخرية وأداة أقل حدّة ، تعوزها السماحة . وقد قيل عن

التهكم ، من غير تجنٍّ ، إنه أدنى أنواع الظَّرف . فالسخرية اللفظية ، وبخاصة إذا كانت محض تهكّم عرضي ، قد لا يمكن ادراكها في شكلها المكتوب . وقد تكون في حال أفضل في سياق درامي ، مثل ذلك عندما نعلم الفرق بين الحقيقة وبين تظاهر(فولستاف) بشأن كمين(گادزهل) . فرغم أنه يتباهى ببسالته ، نعلم أنه ورفاقه قد أُجبروا على الفرار من دون عراك تقريباً . في هذه الظروف نستطيع أن ندرك تهكّم(هال) إذ يقول : « أدعو الله أنكم لم تقتلوا بعضهم » (هنري الرابع ، الاول ، ٢/٤/١٨٢ -٣) . عندما نعلم حقيقة الاشياء يغدو التهكّم معبّراً . وهكذا نجد(جونيوس)[٣] يكتب عن رفض (دوق گرافتن)سياسيين من وزن (چاتم) و(روكنگم) و(ويلكس) مفضّلاً آخرين عُرفت عنهم خصال هي تمام النقيض مما يعزوه (جونيوس) اليهم ، فيعترف بأن المرفوضين لم يكونوا :

> بديلاً سيّئاً عن الفضيلة الفتيّة القويّة عند(دوق بدفورد) او الصلابة عند الجنرال(كونواي) ، او الاستقامة العجيبة عند(مستر ريگبي) ، او الاخلاق الناصعة عند (لورد ساندويچ)[٤]
>
> (الرسالة ١٤ -٢٢ حزيران ١٧٦٩ ، رسائل جونيوس ، تحرير إيڤريت ، لندن ، ١٩٢٧ ، ص٦٧)

النهش والاستخفاف متقاربان جداً . يصدر كلاهما عن

شعور عميق بالخيبة ، وغالباً ما يوجد الاثنان مترابطين عن كثب . يقف (بايرن) على مشارف الاثنين معاً عندما يقول :

وإن ضحكتُ على أي فانٍ
فذاك من أجل ألّا أبكي .

(دون جوان ، النشيد الرابع ، ٤)

تحت نَقَدات النّهش مِهادٌ من الضحك الاجوف ، لكن تعليق الاستخفاف يكون من التشاؤم بحيث لا يحتمل حتى الضحك الاجوف . قد يضحك المتكلّم ، لكن ضحكه ينمّ عن بهجة مستوحشة مُرَّة . يتّخذ النّهش عند (بايرن) شكل النَّزَق ، فيرفض أن يكون جادّاً :

هلمّ الى الخمر والنساء ، والمرح والضحك ،
ولتكن لنا مواعظ بماء الصودا في اليوم بعده .

لأن في الناس عقلاً ، يجب أن يثملوا ؛
فأفضل ما في الحياة السُّكرْ :
المجد والعنب ، الحب والذهب ، تغرق فيها
آمال الناس جميعا ، وآمال كل الشعوب .

(دون جوان ، النشيد الثاني ، مقطوعة ١٧٨ ـ٩)

خلال عبارات الاحتجاج الاجتماعي التي يسوقها (كراب) في قصيدة القرية نجد مسحة من النّهش اكثر قتاماً مما لدى (بايرن) . مثل (سويفت) ، لكن من دون تركيزه ، نجد (كراب)

مأخوذاً بالواقع الكريه :

كما علمتني هذه الامثلة ، أرسم الكوخ ،
كما ترسمه الحقيقة ، لا كما يفعل الشعراء .

(١/٥٣ ـ٤)

ثم يضع الشعراء والحقيقة معاً :

أين هم الريفيّون ، الذين ، بعد كدح النهار ،
يلعبون ألعاب الريف حتى مغيب الشمس . . .
أين هؤلاء اليوم ؟ يقفون تحت ذلك الجُرف ،
يرشدون المراكب المحمّلة أين ترسو . . .

(٩٣ـ٤ ، ١٠١ ـ٢)

تصوّرات المثاليات ـ البراءة الريفية ؛ الواقع المَعيب ـ التهريب .

يفضّل المستخفّ البكاءَ على الضحك . فعندما ينتقل (پوپ) في بيت واحد من الصورة العامة الى تشخيص محدّد يستعمل هذه الكلمات نفسها اذ تتغيّر النبرة ، فيدرك القارىء في أسى الشخص الذي كان يبدو مختلفا جداً عما يصفه (پوپ) :

من ذا الذي لا يضحك ، لو وُجد إنسان كهذا ؟
ومن لا يبكي ، لو كان ذلك الانسان (آتيكوس) ؟

(رسالة الى دكتور آربثُنت ، ٢١٣ ـ٤)

يقول(ميلڤيل كلارك) : « الضحك عند النهّاش يحدّد الاحتقار ، لكن ضحك المستخفّ يحدّ منه الاسى والكبـح » (المصدر نفسه، ص ٤٩) . لكن المستخفّ يكون على حافة البكاء لأن ذلك يكون على حافة غضب جامح . من أجل ذلك تكون ضحكته مُرَّة . لقد عبّر (سويفت) عن هذا المظهر من موقف الاستخفاف .

مثل الحكيم الدائم الضحك
صرفتُ هياجي في مزاح
(لكن يجب أن يُفهم
أن بودّي شنقهم لو قدرتُ :)

(« رسالة الى سيدة» ، ١٧١ -٤)

الغضب الذي يُفلح المستخِفّ في حبسه ينطلق على شكل قَدْح . هذا الطرف القصي من الهجاء يحمل على هدفه حملةً مباشرة لا تلين . وقد يقوم القدح مقام المعبِّر عن حنق عام . هكذا يبدأ الوزير(جونيوس) متهكّماً على (دوق كرافتن) : «أقبِل أيها الوزير الفاضل ، واخبِر العالم لأي مصلحة اختير (مستر هاينه) لمثل هذا المركز المرموق من أفضال صاحب الجلالة» ثم يستمر بقول لا يلين :

اتجرأ أن تحاكم مخلوقاً مثل (ڤون) وأنت تعرض الرعاية الملكية في المزاد بخِسّة ؟ أتجرأ على الشكوى من هجوم على شرفك بالذات وأنت تبيع أفضال التاج

لتجمع مالاً تفسد به أخلاق الناس ؟ أتحسب أن مثل هذه الكبائر يمكن أن تنجو من العقاب ؟ حقاً إنه لمن مصلحتك جداً أن تحتفظ بمجلس العموم الحالي . أما وقد باعوك الشعب جملةً ، فلا ريب أنهم سيدفعون عنك في التفصيلات ؛ لأنهم إذ يتستّرون على جرائمك إنما يرعون جرائمهم بالذات :

(الرسالة ٣٣ ـ٢٩ كانون الاول ،
١٧٦٩ ، رسائل جونيوس ،
طبعة إيفريت ، ١٩٢٧ ، ص ١٣١) .

غالباً ما ينزل مثل هذا القدح الى مستوى الطعن الشخصي ، كما في إشارات (جونيوس) المتكررة الى ولادة (كرافتن) غير الشرعية من صلب الملك (چارلز الثاني) ، والى ما يشبه ذلك في تصرفات الملك الجنسية . وقد يهبط ذلك ايضا الى مستوى الثّلْب والشّتْم . كان (التنابز) أو حرب الكلمات بشكل مسيء نمطاً أدبياً معروفاً في أواخر القرون الوسطى في (سكوتلند) . وأحسن الأمثلة على ذلك قصيدة (دنبار) بعنوان (التنابزبين دنبار وكندي) التي تحوي شتائم طريفة وملاحظات صريحة حول المظاهر الجسدية ، مع تأملات جارحة حول الشخصية[٥] :

خروف عجوزٌ مدوِّد ، عضّاض أزرار ، نَهِمٌ أقرع ،
وريث اللئيم ؛

SS

شحّاذ نتن ، زبّال نَهِم ، فزّاع طيور قذر في الظلال ؛
كِناسة أحشاء الخنزير ، جِلف خشن ، لصّ الطاحون ؛
عدو الشعراء ، لصّ بالولادة ، خوّان كذوب ، وليد
الشيطان . . .
مارق ، مأفون ، نشّال ، حبيب عجائز ،
نعجة عجوز نتنة ، مؤخرةٌ قذرة ، اترك اللعبة قبل أن
أجهز عليك .

قد يكون هذا من باب المباراة(قارن مثلا قصيدة (دنبار) في مدح(كندي) في ندب الماركيز) لكنها ، وان كانت مصطنعة ، تصوّر ما أذهب اليه . هنا نبتعد عن الظرف الحق أقصى ما يمكن الابتعاد . « ما أسهل أن تدعـو امرأً وغداً ونذلاً ، في عبارة ظريفة ! ولكن ما أصعب أن تجعل امرأً يبدو أحمق أو مغفّلاً أو وضيعاً من دون استخدام أيٍّ من هذه الصفات المشينة» (درايدن ، مقالة في الهجاء) .

ss

٥

الخاتمة ـ الهجّاء والقارىء

للهجّاء ضحية دوماً ، فهو دوماً ينتقد . لمَ يتصرّف الهجّاء بهذا الشكل ؟ أوّل واجباته أن يقنع جمهوره بقيمة ما يعمل ، بل بضرورته . ويجب أن يعني ، بل يجب أن يُقنع قرّاءه أنه يعني ما يقول . يستجيب القارىء غير المقتنع كما فعل (كويلر ـ كوچ) عندما كتب :

> قليل منا من ينكر قوة (جوڤنال) : ولكننا إذ نفتح كتاباً عنوانه ست عشرة هجائية من شعر جوڤنال ، ما الذي ننتظره غير هذا «إفعلوا ما تشاؤون ! أنا (ديسيموس جونيوس جوڤنالس) ، أريد أن أخرج عن طوري في ست عشرة مناسبة» ؟

(دراسات في الأدب ، الحلقة الأولى ، ١٩٣٧ ، ص ٤٩)

الذي يقوله (كويلر ـ كوچ) أن (جوڤنال) شديد الالتزام . ولكنه ، وهو القارىء لا يعبأ بالخروج عن الطور ولا بما يشبه

ذلك . لكن المؤلف يجب أن يجتنب هذا أو يظهر سبباً قوياً للانغماس في ما يفعل .

وتكون إحدى وسائل البديل الثاني أن يدّعي المؤلف عِظَمَ الحاجة للهجاء ولدور الهجّاء بوصفه فاعل خير عام . لذا كان (سويفت) يشعر أن الأمور من السوء بحيث تدعوه الى القول : «الهدف الأول الذي أضعه لنفسي في كل جهودي أن أُقلِق العالم لا أن أسلّيه .» وكان كذلك ، بصراحته المعهودة ، يرى وجود :

> هدفين أمام الانسان في كتابة الهجاء ، أولهما أقل نبلاً من الثاني ، لأنه لا يعنى بأكثر من الارضاء واللذة الخاصة لدى الكاتب . . . والثاني دافع عام ، يحدو أولي العلم من الناس لاصلاح العالم قدر ما يستطيعون .

(المُخبِر ، الجزء ٣(١٧٢٨) ،
الأعمال النثرية ، الجزء ١٢ ، ص ٣٤)

يتوجّب على الهجّاء في دوره الخاص النَّزِق ، أن يستهوي القارىء ببراعة فنّه ، لأن القارىء لا يمكن أن يعتمد على الضغينة المحض . كما أن الهجّاء لا يستطيع الاعتماد على خصومة فرديّة ، مهما كان يظن قضيته على حق : «من أكبر الغرور أن تظن أن امرأً سيهتم بخصومة لأنها تخصّك أنت» ((ستيل) ، تاتلر ، العدد ٢٤٢) . والواقع أن (ستيل) في هذه

SS

المقالة يطالب بتوافر الطبيعة الخيّرة ، لأنها «صفة أساسية للهجّاء» ، وذلك «لأن الموضوعات المألوفة في الهجاء من شأنها أن تثير أشدّ الغضب في أحسن الأمزجة» . ومن لهم مثل هذه الطبيعة يمتلكون كذلك التجرّد الضروري : «من الضروري توافر درجة من الحياد ليغدو ما يقوله المرء ذا وزن لدى من يخاطبهم .» قد يكون لدى الهجّاء درجة فائقة من الحساسية وخيبة الأمل والشعور بالغربة والتحامل ، ولكنه إذا شاء أن يكون له أكبر نصيب من النجاح ، فعليه أن يبدو متجرّداً ، متوازناً ، متعقّلاً ، ولو سمح العالم بذلك ، قادراً أن يكون ذا طبيعة أفضل مما يبدو عليه .

غاية الهجّاء أن يحرّك قرّاءه نحو النقد والادانة ، وعليه في سبيل ذلك أن يدفعهم نحو عواطف شتى تتراوح بين الضحك والهزء والاحتقار والغضب والكره . والمشاعر المستثارة تعتمد على جديّة العيوب موضع الهجوم كما تعتمد على الموقف الذي يتخذه المؤلف نفسه ، والنظرة التي يحملها عن الفرق بين المثالي والواقعي . وليس هنا ما يدعو الى سرد أمثلة ، فهي كثيرة في الصفحات السابقة . تكون المشاعر المذكورة آنفاً متناظرة بصورة عامة مع سلسلة النبرات التي تتراوح بين الظّرف الخفيف والسخرية الشرسة .

يجب أن يُحمل القارىء على الاقتناع ، والصعوبة في ذلك لا تقتصر على مغالبة العزوف عن الانتقاد . وان كان

مستعداً للقيام بذلك ، فما الذي يحدث بعد ؟ أين يقف ؟ إنه يدرك أنه بالانتقاد إنما يجد لذّة في ضيق غيره، وهو كذلك يفترض تفوّقه ضمناً ، أو أنه يهنىء نفسه على خلاصه . تكون مثل هذه الاستجابات أسهل كلما اقتربنا من الظروف قيد البحث . قد يلتذ قرّاء (پوپ) بضيق ضحاياه ، لأنهم قد يعرفون أولئك الضحايا ويرون أنهم يستحقون ذلك المصير . بالنسبة الينا يكون مثل هذا التعلّق مستحيلاً ، ومع ذلك يجب أن يقدر الهجاء الحي على جعلنا نعيش ثانية تلك التجربة الأصلية . وهو يقدر أن يفعل ذلك ، كما حاولتُ أن أبيّن في الصفحات السابقة ، بواحدة من طريقتين أو بكلتيهما معاً ـ إما باقناعنا أن المواقف المتضمّنة تمتلك مغزى دائماً يتجاوز الظروف العابرة ، أو بالبراعة الفنيّة المحض في التعبير عن الهجاء . وان شئنا قول ذلك في كلمات رأي ذلك الهجّاء العظيم (هوراس) أنها تلخّص وظيفة الأدب جميعاً ، قلنا : بالتعليم والامتاع .

SS

هوامش المترجم

ـ الغايات والمواقف

١) الهجّاء هو الذي يتعاطى الهجاء ، وهو « السّبُّ وتعديد المعايب ، ويكون بالشّعر غالباً » كما يقول القاموس ؛ وهو أساساً نفس التعريف الانكليزي والأوروبي ، كما نجد في هذا الفصل وفي الكتاب عموماً . لكن الهجاء في العربية محدود : «مهلاً أبيتَ اللعن لا تأكل معه . . . ؛ قوم إذا استنبح الأضياف كلبهم / قالوا لأمّهم . . . ؛ أفي كل يوم أبتلى بشويعرٍ / ضعيف يقاويني ، قصير يطاول » . والهجاء في الانگليزية ، شعراً ونثراً ، يزيد على عشرة أصناف عدّاً ، وخلفه تراث خمسة وعشرين قرناً من الآداب الأوربية ، لذا حاولتُ أن ألتمس لهذه الأصناف ما يقابلها في العربية من سخرية وهزء وتهكّم واستخفاف وقدح ونهش وطعن . . . مستعيناً على تفسير ذلك بالمثال دون التعريف المعجمي ، الذي لا ينجد في أغلب الأحيان .

(٢) شارع گربْ ، في لندن ، الذي أصبح يدعى شارع ملتن عام ١٨٣٠ ، يضم منازل فقراء الكتاب والمؤلفين ، وصفه دكتور جونسن وغيره أنه موئل «كتّاب التعيّش » ومستويات الكتابة الدنيا .

(٣) جوڤنال (٦٠ ـ ١٣٠ ؟ م) شاعر لاتيني اشتهر بست عشرة قصيدة هجائية يهاجم فيها عيوب المجتمع الروماني في عصره ؛ وكان مثالاً يحتذى عند شعراء الهجاء في الانگليزية .

(٤) فولستاف ، شخصية كوميدية مرحة في مسرحية شكسپير (هنري الرابع) وفي (نساء وندزور المرحات) . كان يصاحب الأمير هال (الذي أصبح الملك هنري الخامس) في مغامرات القصف والملذات .

SS

٢ ـ الموضوعات

(١) العميد ، كان (سويفت) عميد كنيسة القديس پاتريك في دبلن عام ١٧١٣ واشارته الى «صديقاتي من النساء» هجوم على سيدات المجتمع الراقي المتصنّعات ، اللاتي تلقين نبأ وفاته المزعوم وهن على منضدة القمار يفكّرن بما ترك قدر ما يفكرن بالورقة الرابحة في اللعب .

(٢) تمثيليات الأسرار ، هي تمثيليات قروسطية انگليزية تطورت عن «تمثيليات المعجزات» وهي عروض دينية ، باللاتينية غالباً ، تطورت عن القدّاس في عيد الميلاد أو الفصح ، تقام في الكنيسة وتدور حول الموضوعات الدينية . ولما تطورت تمثيليات المعجزات ، خرجت عن الكنيسة فتناولها أصحاب المهن مثل الخياطين والنجارين والخبازين ، ولأن المهنة (سرّ) أصبحت هذه التمثيليات تدعى «تمثيليات الأسرار» وصارت تتناول موضوعات دنيوية تمثل في الأسواق والساحات العامة ، وقد تتناول موضوعات من الكتاب المقدس فتعالجها بشكل دنيوي مرح غالباً . والاشارة الى زوجة نوح العنيدة ان احدى «تمثيليات الأسرار» كانت تدور حول الطوفان . فعندما أنجز نوح الفلك وأدخل الحيوانات والبشر ، تخلّفت زوجته وصار يناديها من دون جدوى ، فلما ظهرت لتكون آخر الصاعدين الى الفلك دخل نوح في نقاش حاد مع زوجته ، ربما كانت أول معالجة من نوعها في الأدب الانگليزي ، انتهت بغضب الزوجة التي صفعت زوجها صفعة أخرجت الرواية الدينية عن اطارها .

(٣) (ابسالوم وأكيتوفيل) هي قصة أبشالوم ابن الملك داود النبي ، مع أخيتوفيل مستشار الملك ، كما ترد في (سِفر صموئيل الثاني ١٣ ، ١٨) من العهد القديم . البيوريتان ، هم فرقة المتطهّرين أو المصلحين الطهريين الذين تسلموا الحكم في انگلترا عام ١٦٤٩ ـ ١٦٦٠ بزعامة أوليفر كرومويل بعد اعدام الملك چارلز الأول ؛ يتهمهم درايدن وغيره كثيرون بالرياء الديني في سبيل مصلحة سياسية . في القصيدة ابسالوم= لورد مونمث ، اكيتوفيل = شافتسبري .

SS

(٤) شمعي ، من شخصيات العهد القديم(سفر الملوك الأول ، ٣٦/٢ ، يرمز به درايدن الى محافظ لندن .
(٥) كلف (١٨١٩ - ٦١) شاعر انكليزي ، كان صديق عدد كبير من أدباء عصره .
(٦) رابليه (؟ ١٤٩٠ - ١٥٥٣) أديب وطبيب فرنسي ، من رهبان «السلك المبارك» عرف بقصصه الساخرة .
(٧) دنبار (؟ ١٤٦٠ - ؟ ١٥٢٠) شاعر سكتلدني ، كان كثير التأثر بالشاعر چوسر (؟ ١٣٤٠ - ١٤٠٠) وعرف عنه التجريب في الأوزان الشعرية .
(٨) ويچرلي (؟١٦٤٠ - ١٧١٦) درامي انكليزي ، هجّاء ظريف . يلاحظ أن أسماء الشخصيات في درامه القرن الثامن عشر (وحتى قبلها عند شكسپير ، فعند شكسپير يوجد كل شيء) تحمل معاني مقصودة تناسب الشخصية أو تصرفها . هنا (هورنر) تحمل تورية ، معناها الظاهر اسم علم قد يتصل بصانع بالأبواق أو نافخها ، ولكن المعنى الثاني لكلمة (هورن) تفيد (قرن) ومنها الشتيمة البذيئة لرجل «ذي قرون» . مثل ذلك «ليدي فجت» أي التي «لا تقرّ على قرار لكثرة ما تتحرك ، بسبب حكّة جلدية أو غيرها .»
(٩) ثيرستيس ، شخصية في مسرحية (١٥٣٧) بهذا الاسم تعزى الى (هيوود) .

٣ - الاساليب والوسائل

(١) الانجيلية ، مذهب من البروتستانتية المسيحية يركّز على المسؤولية الفردية في السلوك والايمان بالاناجيل والوحي ، شاع في انگلترا في بداية القرن الثامن عشر ، يضم «أصحاب الطريقة» . الربوبية ، مذهب العقلانيين في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، الذين يرفضون القول بالوحي ، ويؤكدون ان مجرى الطبيعة يُظهر وجود اللّه ، ومنهم ڤولتير وروسو ، يدعون احياناً بالمفكرين الاحرار .
(٢) عهد الوصاية ، في انگلترا (١٨١١ - ٢٠) أصبح جورج أمير ويلز وصياً على العرش البريطاني بسبب جنون الملك جورج الثالث ، يتميز بالخصائص الكلاسية المحدثة في العمارة والاثاث ويمتد حتى عهد الملكة ڤكتوريا (١٨٣٧ - ١٩٠١) .

(٣) معرض الخيلاء ، عنوان رواية ثاكري التي تعالج موضوع «باطل الاباطيل الكل باطل ، ما الفائدة للانسان من كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس» وهو موضوع (سفر الجامعة) من العهد القديم .

(٤) رواية نيوگيت : سجن نيوگيت في البوابة الغربية لمدينة لندن القديمة هو موضع سجن يعود الى القرن الثاني عشر ، كان يحشر فيه عتاة المجرمين في ظروف صحية خطيرة ، هدم عام ١٩٠٢ وبني محله محكمة الجنايات المركزية . أينزورث (١٨٠٥ - ٨٢) روائي انگليزي له ٣٩ رواية اغلبها حول موضوعات تاريخية . ليتن (١٨٠٣ - ٧٣) روائي وشاعر انگليزي متعدد المواهب الادبية .

(٥) سر هوراس ولپول (١٧١٧ - ٩٧) سياسي وكاتب انگليزي ، كان صديق العديد من أدباء عصره وخير معين على نشر اعمالهم . اشتهر برسائله التي تصوّر عصره سياسياً وأدبياً .

(٦) المشيخية فرقة پروتستانتية من اتباع كالڤن ، تدير شؤونها عن طريق هيئة من كبار رجال الكنيسة وتؤمن بالكتاب المقدس حكماً وحيداً في الايمان ، كما تؤمن بالمعمودية والعشاء الاخير . ازدهرت في انگلترا في اواسط القرن السادس عشر ، وبخاصة في سكوتلند .

(٧) يوتوپيا ، كلمة اغريقية تعني (لا مكان) nowhere وهو عنوان كتاب موريس . قلب احرف هذه الكلمة يشكل «ايريهون Erewhon عنوان كتاب بتلر ، والكلمة تشير الى (المدينة الفاضلة) عند افلاطون .

(٨) باربار وسا ، ذو اللحية الحمراء ، لقب الامبراطور الروماني وليم الاول (١١٥٢ - ٩٠) الذي قاد الحملة الصليبية الثالثة وسافر براً ليتجنب مخاطر البحر ولكنه غرق في نهر . تدور حوله الاساطير التي انتقلت من شارلمان اليه ومنه الى حفيده فريدريك الثاني . فريدريك وليم الرابع (١٧٩٥ - ١٨٦١) امبراطور پروسيا الذي سعى الى الوحدة الجرمانية . في عام ١٨٥٧ اختلت قواه العقلية مما دعا الى اقامة وصاية على العرش .

(٩) أبسالوم واكيتوفيل ، ينظر هامش ٣ من الفصل ٢ والحكاية في العهد القديم في (سفر صموئيل الثاني ، ١٣ - ١٨) تروي تمرّد ابشالوم على والده الملك داود النبي بناء على مشورة اخيتوفيل . والقصيدة هجاء سياسي حول

ss

تحريض شافتسبري لوضع دوق مونمث ، وهو ابن غير شرعي للملك چارلز الثاني ، خليفة للملك بدل شقيق الملك الكاثوليكي جيمز ، دوق يورك ، الملك داود في القصيدة يرمز الى الملك چارلز .

(١٠) التقليد الهازل burlesque ، على النقيض من المحاكاة الجادة في الاعمال الادبية الكبرى ، مشتق من الكلمة الايطالية التي تفيد السخرية والضحك من المثال موضع التقليد ، كما فعل (ثيربانتس) في روايته (دون كيخوته) حيث يقلّد حكايات الفروسية القروسطية ويسخر منها بشكل هازل . أصبح مثالاً لما بعده ، كما يفسره «بوالو» .

(١١) بوالو (١٦٣٦ - ١٧١١) كاتب فرنسي ساخر ، كان يمثل الاتجاه الكلاسي في فرنسا في القرن السابع عشر . أينياس ، أمير طروادي هرب الى قرطاجنه وأحب ملكتها دايدو ، ثم عاد الى ايطاليا حيث قام ورثته بتأسيس روما . يروي ڤرجيل مغامراته في الانيادة ، وهي ملحمة لاتينية في ١٢ جزءاً .

(١٢) (جروح المسيح) من انواع القَسَم التي تنهي عنها الوصايا العشر « لا تحلف باسم الله باطلاً » ولكن الذي يقسم (او يشتم) كان لا يذكر اسم اللّه كاملاً في قسمه ، مراعاة للوصية، والقسم والشتم من علائم قلة الادب .

(١٣) مثل ذلك في العربية «وقبر حرب في المكان القفر/وليس قرب قبر حرب قبر» على شكل أخفّ .

(١٤) المزدوجة البطولية ، بيتان من الشعر من الوزن الخماسي (الايامبي) بتفعيلة (ضعيف، قوي) بقافية واحدة ، تتميّز بالتركيز في المعنى ، وغالباً ما يكون البيت الثاني شرحاً او تفسيراً او تعليقاً على البيت . وصفة «البطولية» سببها أن النمط استعمل اول الأمر في قصائد تحاكي الملاحم ، واغلبها هازل .

(١٥) الكاردينال ولزي (؟ ١٤٧١ - ١٥٣٠) رئيس وزراء هنري الثامن ، غضب عليه الملك ، فاعتزل في دير وتوفي قبل أن يصدر عليه حكم الاعدام .

(١٦) ضرورة الجد ، ترجمة اضطرارية بدل (أهمية الكون ارنست) وهو عنوان مسرحية (اوسكار وايلد) حيث يكون اسم البطل (ارنست) Ernest يشبه في اللفظ الصفة earnest وتعني صفة الجدّ ، دون الهزل ، وهو ما يشيع في المسرحية ؛ لكن تصرف الشخصيات في المسرحية يدعو الى (ضرورة الجد) والى ضرورة كون الشخص المقصود هو(ارنست) وليس غيره .

(١٧) (نِدِ ـ نُد ، هي ـ ني) اسماء اصوات في الأغاني الشعبية ، تشبه ما لدينا في العربية (لالا وللا) أو (تَرَللّا . . عرِّسَ حمادي) في قصيدة (عرس في القرية) للسياب حيث يحاكي الاغاني الشعبية القروية . والشاعر هنا يحاكي اغاني شكسبير في بعض مسرحياته .

(١٨) الكتاب الاصفر ، مجلة دورية صدر منها ١٣ عدداً في أواخر القرن التاسع عشر في انگلترا . كانت تعنى بنشر الكتابات الجديدة التي تتحدى الوقار الفكتوري ، وكان غلافها أصفر فاقعاً، برسوم (متحدية) مثل صورة امرأة بدينة . . . تدخّن .

(١٩) دخائن جمع دخينة ، اي سيكارة ، قياساً على ذبيحة ذبائح ، طريدة طرائد ، وهي ما يذبح ويُطرد في الصيد والقنص ، مع تجاوز طفيف على قاعدة اشتقاق (فعيلة من فَعَلَ) الثلاثي . هل يسمح شيوخ اللغة ؟

(٢٠) (پورت) نوع من الخمور ، والكلمة تعني (ميناء) كذلك ، وهنا التورية .

٤ ـ النبرات

(١) النهش في القاموس : نهش الشيء نهشاً ، تناوله بفمه ليعضّه ، ونهش فلاناً او عرضه ، اغتابه ووقع فيه . والكلمة الانكليزية cynicism مشتقة من جذر اغريقي يفيد (الكلب) تطلق على جماعة من الفلاسفة تحتقر الملذات الدنيا وتسخر منها بمرارة . وتعني الصفة شدة السخر وضراوته ، وهو نوع من الهجاء، أوسع كثيراً مما درج بعضهم على تسميته «التشكيك». والنهش بهذا المعنى يقترب من الاستخفاف ، كما يشرح الفصل ذلك .

(٢) الهزء هجاء ضاحك ، جذر الكلمة الانگليزية ridicule لاتيني يفيد الضحك ، مثل قول المتنبي «يا أمة ضحكت من جهلها الامم» وهو يريد الهزء .

(٣) جونيوس ، اسم مستعار لكاتب رسائل في الهجاء السياسي كان يرسلها الى جريدة في لندن بين ١٧٦٩ ـ ٧١ ، تهاجم رجال السياسة في ذلك العصر .

(٤) لورد ساندويچ (١٧١٨ ـ ٩٢)سياسي انگليزي وقائد البحرية البريطانية كان مقامراً كبيراً بحيث لم يكن يحضر الى داره للغداء فكانت زوجته تهيىء له

SS

شريحة لحم بين شطيرتي خبز يأكلها اذا عضّه الجوع وهو على منضدة القمار، ومن هنا جاءت التسمية «ساندويج» لشطيرة اللحم المعروفة .

(٥) أحسن ما أعرف في العربية في هذا المجال كتاب الشيخ محمود شاكر (أباطيل وأسمار) وهو عجب عجاب من الشتائم تتناول شخصية أدبية معروفة في مصر ، وهو معين ثرّ من أساليب الهجاء في العربية الفصحى والاسلوب الادبي الطريف .

مراجع مختارة

BIBLIOGRAPHY

ALDEN, R. M., *The Rise of Formal Verse Satire in England under Classical Influence,* Philadelphia, 1899; reprinted Hamden, Conn., 1961.
Quite full consideration of Elizabethan satirists in terms of the book's title.

BOULTON, J. T. and KINSLEY, J. (edd.), *English Satiric Poetry, Dryden to Byron,* London, 1966.
Selections with thoughtful introduction.

CLARK, A. M., *Studies in Literary Modes,* Edinburgh, 1946.
Chapter 2 has reflections on satire.

ELLIOTT, R. C., *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art,* Princeton, 1960.
Wide-ranging, going back to anthropological and primitive sources.

FRYE, N., *The Anatomy of Criticism,* Princeton, N.J., 1957.
Section on 'The Mythos of Winter: Irony and Satire'.

HIGHET, G., *The Anatomy of Satire,* Princeton, 1962.
Stimulating criticism covering several European literatures.
The reader should also consult his lively *Juvenal the Satirist.*

ss

HODGART, M., *Satire*, London, 1969.
Excellent range of reference, perceptive comment and brilliant pictorial examples.

HOPKINS, K., *Portraits in Satire*, London, 1958.
On the lesser eighteenth-century satirists.

JACK, I., *Augustan Satire, 1660-1750*, Oxford, 1952.
Mainly on Dryden and Pope but also has chapters on Butler and Dr. Johnson. Discriminates between the various forms of Augustan satire.

KERNAN, A., *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance*, New Haven, 1959.
Satirist versus fools, with special emphasis on drama.

KERNAN, A., *The Plot of Satire*, New Haven, 1965.
Claims that satire dramatizes (and unifies) the two components, art and morality.

LEYBURN, E. D., *Satiric Allegory: Mirror of Man*, New Haven, 1956.
Deals with the various forms considered under Satiric Allegories (pp. 28-40 above).

MACDONALS, D., *Parodies: an Anthology from Chaucer to Beerbohm – and after*, New York, 1960.

PAULSON, R., *The Fictions of Satire*, Baltimore, 1967.
'If satire originates as rhetoric, or attack, it only matters – or survives as literature – as mimesis, exploration, and analysis' (pp. 7-8). Satire as "fictionl construct'.

Satire and the Novel in Eighteenth-Century England, New Haven, 1967.
Extends the method of the previous book to the novel. Especially good on Smollett.

PETER, J., *Complaint and Satire in Early English Literature*, Oxford, 1956.
Traces complaint and satire through medieval sermon to Marston and Tourneur.

ss

SMEATON, O., *English Satires*, London, 1899.
Selection with introduction.

SUTHERLAND, J., *English Satire*, Cambridge, 1958.
Clark Lectures at Cambridge. Broad survey with shrewd critical remarks.

THOMSON, J. A. K., *Classical Influences on English Poetry*, London, 1951.
Chapter 10 on satire. Better on Latin than on English writers, but interesting consideration.

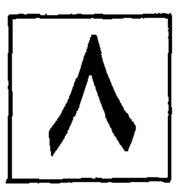
WALKER, H., *English Satire and Satirists*, London, 1925.
Details survey of both the great and the small among English satirists.

WOLFE, H., *Notes on English Verse Satire*, London, 1929.
Idiosyncratic and provocative.

WORCESTER, D., *The Art of Satire*, Cambridge, Mass., 1940; reprinted New York, 1960.
Looks at such subjects as invective, epigram, burlesque, comic and tragic irony.

NOTE: The reader should also consult critical works on individual authors. The British Council's *Writers and Their Work* series of essays includes the major English satirists and each volume has a fairly extensive annotated bibliography.

ss



الوزن والقافية والشعر الحر

بقلم

ج.س. فريزَر

Metre, Rhyme and Free Verse

by G.S. Fraser

SS

حول هذا الكتاب

الوزن والقافية والشعر الحر

ترددتُ طويلا قبل إنجاز ترجمة هذا الجزء الثامن من (موسوعة المصطلح النقدي) . فقد يحسب الكثير منّا أننا قوم لغتنا شعر وحديثنا في أحسن الاحوال كذلك ، وفي أسوأ الاحوال سجع . وقد نحسب أننا خير من يدرك الايقاع والوزن والقافية في الشعر ، لذا ليس من حاجة تدعونا الى معرفة ما لدى الامم الاخرى من هذه الامور . وهذا التجديف الأدبي لا يفتقر الى أتباع وأنصار . لكني أفكر بالقارىء العربي متوسط الثقافة ممن لم يعاقر في سنّ مبكرة ، مثلي ، كتاب(ميزان الذهب في صناعة شعر العرب) ولم يضرب في فيافي كتب العروض ، في سن متأخرة ، وفي وهاد كتب القافية والتقطيع الشعري . مثل هذا القارىء يستحق أن يقدّم اليه تفسير وأمثلة من شعر الامم الاخرى بين دفّتي كتاب صغير . اما الذي جمع مجد العروض من اطرافه ، فلا بأس أن يحاط علماً بما لدى الآخرين ، ولو من باب النظر والموازنة .

ss

أول صعوبة في نقل هذا الكتاب الى العربية تظهر في نقل صورة التفعيلات و (البحور) من أصولها ، فلم أجد مفرّاً من التصوير قبل الترجمة ، وليست ترجمة النص الشعري هنا اكثر من إنارة المعنى دون أن (يذهب حسنه ويسقط موضع العجب منه) وهي لعنة الجاحظ المسلطة على رؤ وس المترجمين ، وقد حاولت أن أروغ منها أحيانا بترجمة موزونة ، حيث وجدت الى ذلك سبيلا .

مؤلف الكتاب شاعر انگليزي معاصر معروف جداً ، يدرّس الادب الانگليزي المعاصر بجامعة (ليستر) في انگلترا منذ ١٩٦٤ ، وهو الى ذلك اديب ناقد صحفي ، نشر كثيراً من الكتب في أدب القرن العشرين وأدبائه . وهو هنا يتحدث عن الشعر حديث العارف الممارس في قدرة العالم الأصيل وتواضعه .

د . عبد الواحد لؤلؤة

SS

١

تعريفات وتفريقات

الايقاع والوزن

عندما نقف على شاطىء البحر نراقب الامواج تتكسّر على الرمل لتعود من جديد ، نجد ثمة تشابهاً أساسياً في حركة كل موجة ، لكن ليس من موجتين تتكسران في شكل متناظر تماماً . وقد ندعو هذا التشابه في اختلاف حركة الامواج بالايقاع . وثمة ظاهرة مشابهة ، ليست كما هو واضح جداً في أبيات متلاحقة من الشعر وحسب ، بل في النثر المكتوب والكلام المحكيّ كذلك ، على اختلاف مستوياته الشكلية وغير الشكلية . فعند الكاتب الجيد والمتكلم الجيد نلحظ شيئاً لنا أن ندعوه إيقاعاً مميّزاً ؛ وفي الكتابة المضطربة والكلام المتردّد ثمة نوع من الايقاع كذلك . فالخطباء وكتّاب النثر الخيالي او المقنِع عاطفياً يوجّهون قدراً كبيراً من اهتمامهم الواعي الى ايقاعاتهم . وفي نثر التفسير البسيط ، كما في هذا الكتاب ، ينصرف الاهتمام الواعي لدى الكاتب والقارىء الى المعنى لا الى الايقاع وحده . مهما يكن احساسنا بايقاع كاتب النثر قليلاً فهو إحساس كامل

الوعي ، يؤثر في تمتعنا بقراءته وسهولة فهمه . يكون تلاحق جُمل كثيرة التشابه في الطول او النمط مما يرهقنا ، مهما وضح معنى الكاتب ؛ كما يكون التماوج اللطيف في الايقاعات الذي نجده عند فيلسوف مثل (المطران بيركلي)[1] مما يعيننا في التمتع في متابعة حجته التي قد نجدها بعيدة مبهمة لو قدمت في تعبير أقل رشاقة .

من أجل ذلك ، لا يكون الفرق بين المنظوم[2] والمنثور او الكلام أن المنظوم ينطوي على ايقاع وأن المنثور او الكلام لا ايقاع فيهما ، بل الفرق هو أن في المنظوم يكون البيت[3] ، وهو الوحدة الايقاعية ، مفروضاً على الجملة ، وهي الوحدة النحوية العامة في جميع ضروب الكلام . يُكتب النثر في جُمل . وينظم الشعر في جمل وأبياته كذلك . فتلاحق أبيات من النمط الوزني نفسه ، كتلاحق الاوزان الآيامبية[4] مثلا ، يشبه تلاحق الامواج التي تتكسر على الشاطىء : كل منها ينطوي على نمط متشابه ، يمكن قياسه ، ولكن ليس منها ما يتناظر مع غيره تماماً . والواقع ان البيت من الشعر نفسه الذي يتردد في أماكن شتى من القصيدة ـ مثل الردَّة في آخر المقطع او العبارة[5] التي يرددها مارك أنطوني مثلا :

لأن بروتس رجل شريف ـ

لا يمكن أن يكون متناظر الايقاع تماماً . فتقطيع هذا البيت يكون بالشكل نفسه تماماً ، ولكنه لا يبدو البيت نفسه

تماماً ، او أنه لا يُلقى بالطريقة نفسها تماماً . قد يسع قواعد التقطيع أن تعطينا نمط الموجة العام ، ولكن من دون قدر كبير من التوسيع والتعقيد في نظامٰ الاشارات لدينا لا يعود بمقدور تلك القواعد أن تحدد الموجة على انفراد .

والعَروض ، بالمعنى البسيط الذي يرد في هذا الكتاب الأولي ، يُعنى بتمييز وتسمية أنماط الموجة العامة في أبيات من الشعر . فالمعرفة بالعروض قد تحول بيننا وبين إلقاء بيت من الشعر بصورة مغلوطة ، لكنها لا تساعدنا بالضرورة على إلقاء بيت من الشعر على اكثر الوجوه تأثيراً . وهي تساعدنا في إدراك نظام هيكلي على الممارس الجيّد أن يزوّده باللحم والدم .

تحليل بيت من الشعر

ثمة إذن إيقاع في النثر والشعر ، لكن إيقاع النثر الجيد كثير التنوع ، كما أن زيادة الرتابة أو التكرار عيب في إيقاع النثر : فكاتب مثل (چارلز ديكنز) يميل الى الولوج في مقاطع من الشعر المرسل(٦) في لحظاته الأكثر عاطفية ، يجعل رتابته الملحاح تلقي شكاً على صدق مراده . وناظم الشعر ، من جهة أخرى ، إذ يعرض قصيدته على الصفحة في شكل أبيات ، يعلن لنا أنه يضيّق على نفسه في اختيار الايقاع وتنوعه أكثر مما يفعل كاتب النثر ؛ وهو يظهر قدرته بتكرار النمط الايقاعي العام نفسه مرات ومرات ، وهو يتجنب في الوقت نفسه ، وبطرائق من البراعة شتى ، أن يعطي انطباعاً بالرتابة الآلية

ss

فالبيت من الشعر إذن وحدة ايقاعية ، يمكن تحليلها بطريقة بعينها ، تثير توقعاً بأن سيتبعها عدد من الوحدات الايقاعية المشابهة . في وسعنا جميعاً ملاحظة مثل هذه الوحدات ، لكن الذين كتبوا في الوزن يختلفون كثيراً حول الطريقة المناسبة في التحليل. لنأخذ مثلاً بيتين مشهورين هما مطلع واحدة من غنائيات شكسپير :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Shall I compare thee to a summer's day?
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Thou art more lovely and more temperate.

هل أشبّهكِ بيوم صيف ؟
أنتِ أكثر حلاوة وأكثر اعتدالاً .

في كلٍّ من البيتين السابقين عشرة مقاطع ، وثمة لغات كالفرنسية واليابانية يعتمد الوزن فيها على حساب المقاطع . وقد يقول المرء هنا ، عرضاً ، إن المقطع مفهوم يتصل بالبلاغة أو الحديث الأدبي أكثر مما يتصل بعلم الأصوات حصراً . ففي كلمة مثل distress /أسى/ لا يهمنا في الوزن كيف نقسّمها مقطعياً ، بعد الحرف الثالث أو الرابع . فابن اللغة الانكليزية يعرف تماماً أين مركز المقطع ، رغم أن حدوده قد تكون موضع خلاف . ففي الشعر تكون عبارة man/y a / كثير من / أو صفة مثل fur/ious / حانق / مما يحسب مقطعين ، رغم أنه قد يَرد في كلام الكثير من أبناء اللغة كلٌّ من المثالين بثلاثة مقاطع ، الوسط منها

قصير جداً . وابن اللغة الانگليزية العارف بالشعر لا يجد صعوبة في إدراك ما تعنيه كلمة مقطع عند الحديث عن الأوزان .

ومع ذلك ، لا يكفي وصفنا البيتين من شعر شكسپير بأنهما بيتان في الواحد منهما عشرة مقاطع . وإثبات ذلك أن تغيير نظام الكلمات في البيتين لا يغيّر في المعنى :

بيوم صيف هل أشبِّهك ؟
أكثر حلاوة أنتِ وأكثر اعتدالاً .

هنا نجد إيقاعات نثر لا إيقاعات شعر . وثمة الكثير من الشعراء المعاصرين ، كما سنرى في فصل لاحق ، يحاولون اليوم نظم أشعارهم على أساس حساب المقاطع الصرف ، ولكنني أزعم أن نجاحهم ، إذا نجحوا ، يقوم إذ يجد حساب المقاطع ما يقوّيه من قواعد كافية أخرى مثل النّبر[٧] والكمية والوقف ، بما في ذلك التفعيلات الضعيفة الشدّ[٨] وقد يمكن استخدام البيتين من شكسپير بعد قلبهما لاقامة نمط جديد من التوقع الوزني المقطعي الصرف ، ولكني أحسب أن ذلك سيكون في غاية الصعوبة .

وثمة طريقة ممكنة أخرى لتحليل هذين البيتين من شكسپير هي الطريقة الموسيقية . يقول «جفري ن . ليج» في كتابه الممتع الأخير دليل لساني الى الشعر الانگليزي إن الوزن الخماسي يحسن تحليله كوزن سداسي بنبرة صامتة في الأخير ، تشير بالنهاية الى السامع .

ss

Shall/ I com/páre thee/ tó a/ súmmer's/ dáy,/^
Thou/ árt more/ lóvely/^ and móre/témper/ áte/^

ترمز إشارة النبرة الصامتة الى وقف يعادل النبر موسيقياً :
فكأننا نقف من دون وعي بعد كلمة «حلاوة» ولا نفرض التوكيد على الكلمة اللاحقة : ويؤشر النبر الصامت في آخر البيت إلى وعينا بختام الوحدة الموسيقية . لقد استهوت فكرة تقطيع الشعر بوحدات موسيقية كثيراً من العروضيين ، منذ أيام ،سدني لانير، شاعر الجنوب الأميركي في فترة الحرب الأهلية . وهذه مسألة ناجحة تماماً ، لكن اعتراضي عليها أنها توحي بإعداد للموسيقى لا بتحليل إيقاعات الكلام . وهي لا تعيننا كثيراً في ربط الوزن بالمعنى . وأنا إذ أعرض للتقطيع الموسيقي هنا ثم أحيد عنه يكون مردّ ذلك أني لا أملك أذناً موسيقية جيدة ، وكذلك لأني أحسب أن الكثير من الشعر الانكليزي الشهير يقترب من الكلام دون الغناء ، وأن من الأهم ربط الأنماط الايقاعية في الشعر بأنماط من المعنى ـ معنى الكلام أو معنى الجملة ـ دون الأنماط الموسيقية الصرف .

لنسلك إذن سبيلاً معاكساً ونفترض أن النمط الوزني في هذين البيتين يقوم على نمط الكلام . من بين أهم الخصائص التي تميز نمط الكلام الانكليزي ظاهرة تدعى ،النّبر، . في وسعنا جميعاً تمييز المقطع ، كما في وسع أبناء اللغة الانكليزية التمييز بين الاسم ،مُدان، والفعل ،يدين، ، «convict», «con- vict», لأن نظام النبر في الكلمتين مغاير . ونحن نفرّق بين أشياء

SS

أخرى مثل الكمية أو الطول في مقاطع شتى : فكلمة bid /يأمر/ مثلاً تكون أطول من كلمة bit /قطعة/ و bide /يبقى/ أطول من كلمة bid . لكن الاختلافات في الكمية لا تؤدي عادة الى اختلافات في المعنى أو الوزن .

لقد كنا نفترض في الفقرة السابقة عند تحديد فروق النّبر في الكلمات أن ثمة درجتين من الاختلاف في النّبر ـ اللانبر أو النبر الأدنى وعلامته ° والنبر وعلامته . ولكن كلمة متعددة المقاطع مثل hospitable /مضياف/ سواء نطقت باللهجة الانكليزية الشمالية أو الجنوبية تحملنا على القول ان ثمة حاجة لثلاث درجات من النّبر في الأقل . ففي النطق الجنوبي تؤشر الكلمة هكذا ,«hóspi̊tàblĕ» ويكون المقطع الأخير أشدّ من سابقه قليلاً . والواقع أن المحدثين من علماء الصوت اللغوي من جماعة «تريگر ـ سمث» لا يجدون ثلاث درجات من فروق النّبر في الكلمة الانكليزية أو العبارة بل أربع درجات . ومما يذكّر بهذه القاعدة التسمية الأميركية التي تقابل (عامل المصعد) وهي elevator-operator التي يمكن تقطيعها هكذا : élĕvâtôr̀opĕrâtôr . وإذا شئنا وضع أرقام بدل الرموز على الجزء الصوتي من المقطع ، كانت الأرقام من ١ ـ ٤ تشير الى تصاعد النّبر هكذا : 4 1 2 1 3 1 2 1
elevator-operator.

Shall I compáre thee: to a súmmer's dáy?
Thou art móre lóvely: and móre témperate.

ss

تشير فاصلة النقطتين هنا الى معنى طبيعي والى وقفة نَفَس في البيت ، وتدعى أحياناً (الفصلة) . وإذا اتخذنا تحليل النَّبر من أجل المعنى بهذا الشكل غدا البيتان من شعر شكسپير أشبه بالشعر الانگليزي القديم أو شعر القرون الوسطى الذي يعتمد على تواتر الحروف الأولى من الكلمة ويتكون البيت فيه من نصفين ، في كل نصف مقطعان من نبر معنى قوي ، مع وقفة شديدة في الوسط ، ويرتبط النصفان بتواتر الحروف الأولى :

In a *s*ómer *s*éason: whanne *s*óft was the *s*únne . . .

في فصل الصيف : عندما كانت الشمس ضعيفة(٩)

يكون هذا الربط بتواتر الحروف ضرورياً لتمييز بيت التواتر في الشعر الانگلو سكسوني والشعر القروسطي ، حيث تشبه أنماط النَّبر فيه تماماً ما يوجد في النثر ، لولا هذا التمييز والتحديد . يكون إيقاع النَّبر الصرف أقرب إلى طبيعة اللغة الانگليزية من إيقاع النَّبر ـ المقطع ، ففي أي إلقاء جيد من شعر شكسپير مثلاً ، نادراً ما نسمع في وضوح أكثر من أربع نبرات معنى في بيت ذي خمس نبرات :

I come to búry Cáesar nót to práise him.

جئت لأدفن قيصر لا لأمدحه .

لكن اجتماع نمط نبر الجملة الطبيعي مع النمط المفروض من نبر الوزن يتيح لنا تماوجات في الصوت والمعنى

والوقع والشعور أكثر رهافة مما يستطيع أن يبلغه بسهولة وزن النبر الصِّرف وحده .

لقد رأينا عند محاولة التحليل الوزني لما يعرفه الجميع على أنه بيت من الشعر الانگليزي كيف أننا نضطر أن نتناول بالتناوب حساب المقطع الصرف ، ونظام وحدات موسيقية تجريدياً يقحم على حساب المقاطع دون أن ينبع منه ، وظاهرة النَّبر في الكلمات والعبارات الانگليزية (بما في ذلك عدد درجات النَّبر في المحكيَّة الانگليزية) ، والنمط الأوسع في نبر المعنى أو نبر الجملة . ويبدو أن جميع هذه المقترَبات تعطينا دلالات ، وتكون ذات فائدة في كيفية تحليل هذين البيتين من شعر شكسپير ولكن ليس من بين هذه المقترَبات جميعاً ما يفي بالغرض وحده . لذلك نعود في النهاية الى الأسلوب التقليدي في التقطيع حسب التفعيلات الآيامبية .

والتفعيلة الآيامبية وحدة وزن ذات مقطعين ، أولهما أخف نبراً من الثاني . ولكن لأن في الانگليزية أربع درجات من النَّبر ، يمكن تماماً للمقطع الأول من تفعيلة آيامبية ، ترد في أي موضع عدا الأول من مقاطع بيت خماسي الوزن ، أن يكون أقوى من المقطع الأخير في التفعيلة التي تسبقه . ومن شأن نمط التوقع الذي يقيمه النمط الآيامبي أن يجعل من الممكن كذلك (من بين تشكيلات النَّبر الأربع) ورود تفعيلة أو اثنتين من ضعيف النَّبر الأول مثل Dark dark /مظلم مظلم/ أو اثنين من ضعيف النَّبر

SS

بدي الوضوح مثل it is . من ناحية الوزن ، ومن ناحية نبر الجملة كذلك ، يستجلب المقطعُ الثاني الوقعَ والبروز والنّبر الوزني الصرف .

لننظر الى رباعية شكسبير ونحللها الى أبيات ذات تفعيلات خمس مع علامات درجات النّبر الأربع ، نستعمل الرموز أولاً ثم الأرقام ، وكذلك نقطتي الفصل ، لنشير الى وقفة لنَفَس أو وقفة المعنى في البيت :

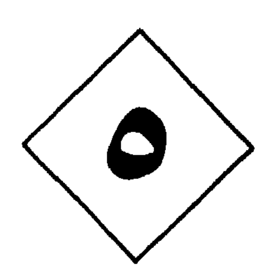
Shàll Ĭ/ cômpáre/ thêe: tô/ ă súm/mĕr's dáy?
Thòu árt/mòre lóve/lÿ: ànd/ mòre témp/ êrâte.
Roùgh wínds/ dŏ sháke/: thĕ dár/lĭng búds/ ŏf Máy
Ănd súm/mĕr's leáse/: hâth áll/ tôo shórt/ ă dáte.

3 4 1 4 1 2 1 4 1 4
Shall I/compare/ thee: to/ a sum/mer's day?
3 4 3 4 1 2 3 4 2
Thou art/more love/ly: and/ more temp/êrate.
3 4 1 4 1 4 1 4 1 4
Rough winds/ do shake/: the dar/ling buds/ of May
1 4 1 4 2 4 '2 4 1 4
And sum/mer's lease/ : hath all/too short/a date.

هل أُشبهِّكِ بيوم صيف ؟
أنتِ اكثر حلاوة واكثر اعتدالا .
عتيُّ الرياح يَخضّ عزيز البراعم في أيّار
ومُقام الصيف أجلُه جد قصير .

ويجب الا يغيب عن البال أن قارىء الشعر الحسّاس قد

SS



اللاّمعقــول

تأليف

آرنولد پ. هنچلف

THE ABSURD

by Arnold P. Hinchliffe

ss

(بيريك) أو (سبوندي) - - . في رباعية شكسبير المذكورة يمكن لفظ 'Shāll Ī' باطالة الكلمتين ، وكذلك الامر مع Thoū ārt . أما : 'thĕe tŏ, 'Rough winds' وهي تفعيلة صعبة على تقطيع التشديد ، فيمكن احتسابها من وزن (بيريك) كمّي . ويكون اعتراض جماعة (تريگر - سمث) على وجود وزن (بيريك) او (سبوندي) بشكل دقيق في اللغة الانگليزية أن النمط الآيامبي من ناحية التشديد يضم مقطعاً واحداً (في التفعيلة الآيامبية أو التروكية) يحمل في الاقل نبراً اكبر بقليل من الآخر ، أو إذا تحتم وجود مقطعين متجاورين يحملان نبراً متساوياً تماماً وجب أن يكون بينهما وقفة نَفَس ضئيلة . ومع ذلك ، يسعنا أن نحاول تقطيع رباعية شكسبير كمّياً ونلاحظ أين يلتقي الكمي وأين يتعارض مع تقطيع المقطع - النّبر :

Shāll Ī/ cŏmpāre/ thĕe tŏ/ ă sūm/mĕr's dāy?
Thōu ārt/ mōre lŏve/lȳ ănd/ mōre tēmp/ ĕrāte.
Rōugh wīnds/ dŏ shāke/ thĕ dārl/ĭng būds/ ŏf Māy
Ănd sūm/mĕr's lēāse/ hăth āll/ tōo shōrt/ ă dāte.

إن عدم تأكدنا ، في نظام النّبر - المقطع ، من احتساب Shall I, Rough Winds, Thou art, تفعيلات (آيامبية) أو (تروكية) قد يفسَّر بأن هذه التفعيلات يمكن أن تقرأ على أنها من وزن (سبوندي) من دون إخلال بالمعنى . إن حقيقة كون المقطعين الاخيرين من temperate من وزن (سبوندي) كمّاً يبيّن

ss

لماذا يعدّ القارىء الجيّد كلمتي temperate و date قافية كاملة للنظر وحسب ، فهو في الواقع ينطق : témpèrît في حين نطق الكلمة témpèráte لكي تغدو قافية كاملة مسألة مستحيلة جمالياً .

من المستطاع تحليل أي بيت من الشعر الانكليزي كميّاً ، بحيث تكون عناصر تقابُل النّبر وتقابُل الاسراع ـ الابطاء (وهي من عناصر التشديد والكم) ملذّة للسمع سواء حيث تلاقت ام لا . ثمة بيت شهير من شعر (ملتن) في قصيدة ليسيداس كان التقطيع فيه موضع جدل طويل :

Weep no/ more, woe/ ful Shep/ herds weep/ no more

فاذا احتسبنا المقطع الاول(تروكي)وهو طبيعي ومشروع ، غدا التقطيع :

Wéep nò/ mòre, wóe/ fùl Shép/ hèrds wéep/ nò móre.

كفى بكاء ، يا رعاةً حزانى ، كفى بكاء

وحسب نظام (تريگر ـ سمث) يكون التقطيع هكذا :

Wéep nò/ mòre, wóe/ fùl Shép/ hèrds wéep/ nò móre.

لكن التقطيع الآيامبي المعتاد يكون ألذ وقعا على السمع ، لا سيما أنه لا يكرر بشكل آلي وقع(كفى بكاء)

SS

Weèp nó/ môre, wóe/ fûl Shép/hèrds, wéep/ nô móre.

أو ، حسب تقطيع(تريگر ـ سمث) يكون لدينا :

Weèp nó/ mòre, wóe/fûl Shép/ hêrds, wéep/ nò móre.

وأحسب أن تقطيع البيت كميّاً يفيدنا في ادراك موسيقى هذا الشعر ويفيدنا كذلك في اختيار واحد من تقطيعات النّبر ـ المقطع :

Wēēp nō/ mōre, wōe/ fūl Shēp/ hĕrds, wēēp/ nō mōre.

تساعد أوزان(سپوندي) الكميّة الثلاثة في إبطاء حركة البيت وفي إضفاء جمال وقور عليه .

بعد هذه المعالجة الطويلة لأربعة أبيات جميلة من شعر شكسپير نجد من الممكن تقطيعها بشكل آلي معتاد ، تاركين نظام(تريگر ـ سمث) مستعملين نظام اللانبر ـ النّبر الثنائي البسيط الذي ألفناه :

Shâll Ī/ cômpáre/ thêe tó/ â súm/mêr's dáy?
Thoû árt/ môre lóve/lŷ ánd/ môre témp/êráte.
Roûgh wínds/ dô sháke/ thê dárl/iñg búds/ ôf Máy
Ând súm/mêr's léase/ hâth áll/ toô shórt/ â dáte.

لكن هذه المعالجة التي تتناول درجات النّبر في الكلمات والعبارت ، ونظام نبر الجملة أو نبر المعنى ، والتفعيلات الكميّة إذ تلتقي أو لا تلتقي مع تفعيلات النبر ـ المقطع ، يجب أن تظهر

لنا أن هذه الامكانية فيما يبدو تقطيعاً آلياً يجب الا تعني أن ثمة شيئاً آليّاً في إيقاع القصيدة . وعندما يكون في بيت من الشعر أثر عاطفي بارز ، يغلب أن ينشأ خطر في احتساب أن ذلك مردّه الى وجود شذوذ بارز في الوزن . لقد كان الشاعر(جون دن) موضع لوم من معاصره (بن جونسن) لكونه «لا يراعي التشديد» وقد أدى ذلك الى الظن بأن ليس من نظام وزن مضبوط يُطلب في شعره . والواقع أن أوزانه آيامبية في الاساس ، وأن « ليَّ الشدَّة» يأتي عادة من نبرات معنى غير عادية ، لا من أي إهمال في مسألة الوزن . ففي قصيدته الرائعة وداع :عن البكاء عرفت نقّاداً بارعين يقطّعون هذه القصيدة الآيامبية فجأة على أنها من وزن(داكتيل) :

Wéep mẻ nỏt/ déad ỉn thỉne/ árms bủt fỏr/beár (° °)
Tỏ teách/ thẻ séa/ whảt ít/ mảy dó/ toỏ sóon . . .

لا تبكيني ميتاً ، بين ذراعيكِ ، بل انتظري
كي تعلّمي البحر ما قد يفعل عما قريب . .

والتقطيع الصحيح هو بالطبع :

Weẻp *mé*/ nỏt déad/ iň *thíne*/aȋrms, bút/ fỏrbéar . . .

تدور القصيدة جميعا حول me, thee أنا ، انتِ/ ويكون التوكيد الوزني على الكلمتين /ومشتقاتهما/هنا متفقاً مع التوكيد البلاغي الصحيح . وقد يلاحظ في البيت الثاني أعلاه أن toỏ

soon وهي تفعيلة آيامبية صحيحة في نظام النّبر - المقطع تغدو(سپوندي) رتيباً جداًtōō sōōn في النظام الكمّي : وقد يستطيع القارىء الجيد أن يسمعنا أنين الريح .

إن التفريق بين التوكيد البلاغي والتوكيد الوزني ، شريطة الا نلقي بأحدهما من النافذة على حساب الآخر ، قد يكون من أهم الاسس في تقدير الشعر الانگليزي حق قدره . اتد كان غرضي في هذا الفصل الاول أن أذكّر القارىء بشيء لا يجهله ، وأن أجعله يدرك بأن مضامين ما يعلمه اكثر تعقيداً مما يظن . إن تقطيع النبّر - المقطع الثنائي البسيط يحول دون تلاوة بيت من الشعر او التفكير به في شكل مغلوط : لكنه لا يعين في تلاوته او التفكير به بشكل مؤثر صحيح . ولكن عندما نضيف الى ذلك تحليل نبر المعنى وتقطيع التفعيلة بضروب النّبر الاربعة والتقطيع الكمّي ، يكون تحليلنا ، رغم الجهد والتردّد الغالب ، مما يقربنا كثيراً من أداء الشعر داخلياً وخارجياً بشكل صحيح . مثلما كنت أحيد عن التقطيع الموسيقي في الشعر ، كذلك لم أقدِّم شيئاً في هذا الفصل عن طبقات النغم ، اي ارتفاع نغمات السؤال وانخفاضها ، ولا عن الشك او الاقحام الذي يصيب العروض في اللغة الانگليزية ، فالرمز لهذه الاشياء بالغ التعقيد في كتاب أولي من هذا النوع ، ورغم أنها تتعلق كثيراً بأداء الشعر بصورة مؤثرة ، نجدها لا تتصل بالتقطيع الا قليلا . ورغم ان الضرورة قد جعلت التعريفات والتفريقات في هذا الفصل الاول

مختصرة ، أحسب ان القارىء الذي استوعب ما سبق سوف يجد سائر الكتاب أسهل منالا . وإنني من الآن فصاعداً سوف أطبق المبادىء التي عرضتها على أمثلة دون أن أقدم مبادىء جديدة .

SS

٢

أوزان النَّبر الصِّرف

إن أول الأوزان في الانكليزية وأقربها الى طبيعة اللغة هو وزن النَّبر الصرف . تضم الأبيات من وزن النَّبر الصرف عدداً متساوياً من النبرات ، من نوع نبر المعنى والدرجة الأولى ، ولكنها لا تضم بالضرورة عدداً متساوياً من المقاطع ، كما أنها لا تنقسم الى تفعيلات . وليس من قواعد ثابتة تحدد مكان المقاطع ذات النَّبر الرئيس في قربها أو بعدها عن بعضها . إن نمط النَّبر في شعر النَّبر الصرف هو في الواقع نمط النَّبر نفسه في الكلام الطبيعي أو النثر غير المتكلِّف ، كما نجد في الشعر الأنكلو سكسوني أو شعر تواتر الحروف الأولى في الانكليزية الوسطى[1] (ينظر الفصل السابق) . ان الوقفة المحتملة ، التي تدعى أحياناً (الفصلة) في أبيات من وزن النَّبر ـ المقطع لا تشكل جزءاً أساسياً في وزن النَّبر ـ المقطع بالطريقة نفسها ، وليس ما يدعو الى تأشيرها في التقطيع ؛ كما ليس ما يدعو الى ورودها في أي موضع محدّد في بيت من الوزن الخماسي الآيامبي ، فهي قد ترد في أكثر من موضع ، كما أنها قد لا ترد على الاطلاق . في

هذين البيتين في آخر قصيدة (فيليب لاركن)(٢) الجميلة من الوزن الخماسي الآيامبي (غشيان الكنائس) نجد في البيت الأول وقفَتَى نَفَس أو فصلتين ، ولكن البيت الثاني يخلو منهما .

Whích,/ wĕ oňce heárd/wăs próp/ĕr tó/grŏw wíse (in),
Ĭf ón/ lў thát/ sŏ mán/ ў deád/ liĕ róund.

التي ، سمعنا مرة أنها مكان يلائم نضوج الحكمة ،
إن لم يكن لشيء فلأن الكثير من الموتى ينتشرون حولها .

تشير الفارزتان في البيت الأول الى وقفتَي نَفَس ، ففي بيت النّبر ـ المقطع تكون وقفة النَفَس ، شأن علامات التنقيط عادة ، أداة جوهرية في البلاغة لا في العروض . يكون للبيت الأول هنا علاقة بملاحظاتنا في الفصل السابق حول امكانية أو استحالة تفعيلة (پيريك) وتفعيلة (سپوندي) ـ ـ في وزن النّبر ـ المقطع . فإذا جئنا الى شاعر مجيد ومنظّر عروضي مرهف مثل (جون كرو رانسم) وجدناه يقطّع هذا البيت كالآتي :

Whičh, wé/oňce héard/ wăs próp/ĕr tŏ/grów wise (in)

لكن الواقع أننا لو أصغينا بامعان لوجدنا to أقوى بقليل من er - وأن Wise بسبب المعنى والوزن كذلك تكون بالتأكيد أقوى من grow . ولو أردنا من ناحية أخرى ، تقطيع هذا البيت كمّياً لوجدنا آخر تفعيلتين حتماً من وزن (پيريك) يتبعها (سپوندي) :

. . ./ĕr tŏ/grōw wīse (in)

وقبل الانتهاء من هذا المثال من (لاركن) أضيف أن القوسين حول الكلمة الأخيرة يشيران أن نهاية البيت ضعيفة أو (مؤنثة) وهي لا تدخل في حساب تقطيع التفعيلة .

إن هذا المثال المعقّد من تقطيع النَّبر ـ المقطع ، وما يسنده من اهتمام بالكمية ، يجب أن يجعل تقطيع النَّبر الصرف ، الذي سنتناوله الآن ، موضوعاً بهيجاً سهلاً عند المقارنة . يثير تقطيع النَّبر المقطع مشاكل شتى لابناء اللغة الانگليزية أنفسهم ، ولكن في تقطيع النَّبر الصِّرف لا يمكن للناطق بهذه اللغة أن يخطىء : فالمقاطع التي تأخذ النّبر من أجل المعنى هي المقاطع المهمة من ناحية الوزن . يسعنا على الفور تقطيع هذا الجزء المثير من قصيدة (لانگلاند)[٣] پيرس پلاومن إذا تذكّرنا أن حرف K في كلمة مثل Knee كانت تلفظ مستقلة في لغة القرن الرابع عشر في انگلترا :

Yet I *c*úrbed on my *k*nées: and *c*ried her of gráce,
And said, '*m*ércy, *M*ádam': for *M*áry, love of Héavẹn,
That *b*òre that *b*líssful *b*áirn: that *b*oúght us on the Róod,
*K*én me by some *c*ráft: to *k*nów the fálse.

لكنّي ركعت على ركبتي : وتضرعت اليها مسترحماً ،
وقلت «الرحمة ، الرحمة» : من أجل مريم حبيبة السماء ،
التي حملت ذلك المولود المبارك : الذي افتدانا على الصليب .
علمني بوسيلة : أن أعلَمَ الزيف .

البيت الثالث وحده يبعث شيئاً من الحيرة ، حيث لنا أن نختار في وضع نبرات المعنى الرئيس وهي لذلك نبرات الوزن ، أما على bairn, bore / حملت ، مولود / أو على bairn, على أنا فعلت كما أو / مبارك حملت / blissful, bore / blissful / مولود ، مبارك / . ولا يمكن أن يكون أحد هذه الاحتمالات خطأ : وأنا أقيم اختياري على فكرة بركة المولود وحقيقة كون المولود هو مركز اهتمامنا ، بينما تكون حقيقة أن مريم هي التي ولدته مسألة مفروغاً منها . وثمة احتمالان آخران في القراءة لكنهما لا يشبهان الكلام الطبيعي . الاحتمال الأول لا يشبه الكلام الطبيعي وهو غير ممكن من ناحية الوزن :

That *bó*re that *blí*ssful *báir*n . . .

لا يمكن لنصف البيت أن يحوي أكثر من نبرتين . لكن النظم بوزن النّبر الصرف ، كما فعل (لا نگلاند) ، وكما فعل (ت . س . اليوت) في مسرحياته الشعرية ، يختلف عن النظم بالنّبر ـ المقطع في كونه ، رغم انعدام امكانية الشك حول عدد النّبرات الرئيسة في نصف البيت ، يمكن أن يُظهر أحياناً مرونة حول تلك النبرات الرئيسة نفسها ، كان بوسع (لانگلاند) أن يكتب مثلاً :

And bóre that heavenly báirn . . .

or

That bóre that blíssful child . . .

or

That sucked that blíssful báirn . . .

ويكون بذلك قد أعطانا نصف بيت أفضل في ناحية الوزن في كل من هذه الحالات الثلاث . ولكن في كل واحدة من هذه الحالات ، كما في حالة نصف البيت الذي نظم فعلاً ، يكون إيقاع المعنى ـ النّبر في البيت هو إيقاع الكلام الطبيعي أو النثر غير المتكلّف . يصبح نصف البيت شعراً بفعل رابط التواتر مع المقطع الأول المنبور في نصف البيت الثاني . ينقسم كل بيت الى نصفين متساويين ، مع وقفة حادة مباغتة ضرورية للوزن تقع بينهما : وفي كل نصف بيت نبرتان على كلمتين (أو على المقطع ذي النَّبر الأول في كلمة قوامها أكثر من مقطع واحد) تحملان معنى أكثر من غيرهما في السياق .

بما أن نبر الكلام ونبر المنظوم يلتقيان تماماً في النظم بالنَّبر الصرف ، تنشأ حاجة الى طرائق بعينها ، كالقطع الحاد في البيت وكرابط التواتر (رغم أننا سنرى امكانية طرائق أخرى) وذلك من أجل الاطمئنان أننا لا نقرأ نثراً . ويجب أن نلاحظ كذلك أن نظام الكلمات في المقتطف من (لانگلاند) هو نظام الكلام الطبيعي تماماً .

يأتي وزن النَّبر الصرف طبيعياً في اللغة الانگليزية . فصغار الأطفال الذين ينظمون الشعر ، ما لم يُشجَّعوا على محاكاة المقاطع المقفّاة ذات النَّبر ـ المقطع ، يميلون الى كتابة أبيات قصيرة ذات نبرتين من شعر النَّبر الصرف ، يعادل كل بيت تركيباً نحوياً أو جملة قصيرة ، أو بعبارة أخرى ، وحدة من المعنى . وما كان للشعراء الانگليز أن يتعلموا النظم بالنَّبر ـ

المقطع ، أو بوزن التفعيلة المشددة لولا أن شعراء من أمثال (چوسر) قد استعاروا أوزان حساب المقطع مع قافية ، تقع على ثمانية مقاطع أو عشرة ، من اللغة الفرنسية[٤] ، فوجدوا نظام التفعيلة يفرض نفسه بسبب أهمية تنويع النّبر في اللغة الانگليزية . ثم إن ايقاع النَّبر لم يمت قط . فهو لا يقتصر على وزن الشعر الانگليزي القديم وشعر التواتر القروسطي ، بل إنه وزن الكثير من أغنيات الأطفال ورقصات الملاعب : وهو الوزن الذي يعتمده (سكيلتن)[٥] وبخاصة في نظم أشعاره المميزة : وهو كذلك الوزن الذي يعتمده (هوپكنز)[٦] في أشعاره ذات (الايقاع النابض) : وهو الوزن الذي نجده في الكثير من شعر اليوت من أربعاء الرماد فصاعداً ، وفي مسرحياته الشعرية ذات الأجواء المعاصرة ، كما أنه الوزن الذي يعتمده (أودن)[٧] في قصيدة طويلة طموح هي عصر القلق .

ومع ذلك ، نجد أفضل الشعر الانگليزي منذ بواكير عصر الانبعاث ، بل منذ عهد (چوسر) ، كان ينظم بالنَّبر ـ المقطع لا بالنَّبر الصرف . من الممكن القول إن النظم بالنَّبر الصَّرف يوحي بسهولة كتابته : فسخرية (روبرت فروست)[٨] حول كتابة الشعر الحر وكونه يشبه لعبة التنس من دون شبكة يمكن أن توجّه بشكل أكثر ملاءمة نحو النظم بالنّبر الصرف (ويمكن النظر الى الكثير من الشعر الحر ، كما سنرى ، على أنه نوع من النظم بالنّبر الصرف) . من الممكن مثلاً تفريق أي مقطع من النثر الانگليزي الى وحدات نبر بشكل يكاد يكون آليّاً ، والى أبيات ذات نبرات

أربع . هذا مقطع لطيف من (كريستوفر إيشروود)[٩] حول عودة لزيارة انكلترا بعد الحرب العالمية الثانية :

ها هي ذي مشاهد الحرب ـ لكنها كانت قد سقطت في حدود الاهمال . كانت الادغال تنمو من شقوق مدارج السمنت : كانت أعمدة إشارات الجيش وعلامات التمويه فوق مكامن الطائرات قد حال لونها وتعاورتها الرياح . ثمة بعض الألمان يتجولون هنا وهناك والمجاريف على أكتافهم ـ ولم يبق ما يشير الى كونهم من الأسرى بل من المقيمين المقبولين .

في وسعنا أن نضع ذلك بأسلوب (لانگلاند) محدث في غاية السهولة :

Hére wás
The scénery of wár: – but alréady it was fálling
Into disúse. Weéds were: grówing from the crácks
In the cóncrete rúnways: the Ármy sígnposts
And the cámoufláge on the hángars: were wéather-beaten and fáded.
Sóme Gérmans: were strólling aróund
With spádes on their shóulders: no lónger with the aír
Of prísoners but óf: accépted inhábitants.

ها هي ذي
مشاهد الحرب : ـ لكنها كانت قد سقطت
في حدود الاهمال . كانت الأدغال تنمو : من شقوق
مدارج السمنت : كانت أعمدة إشارات الجيش

SS

وعلامات التمويه فوق مكامن الطائرات : قد حال لونها
وتعاورتها الرياح
ثمة بعض الألمان : يتجولون هنا وهناك
والمجاريف على أكتافهم : ولم يبق ما يشير الى كونهم
من الأسرى بل من : المقيمين المقبولين .

في البيت الأخير كان بوسعي التقطيع بتشديد كلمة (بل) أو التوقف بعدها مع التشديد بدل تشديد كلمة (من) .

نثر (إيشروود) هنا ملموس شاعري جداً . لكنه ليس مما يجدي ، مثلاً ، أن نعيد ترتيب جمل هذا الكتاب ذات الصفة التفسيرية المجردة على شكل النظم بالنّبر . والذي أريد قوله إنه حتى في غياب رابط التواتر تكون الأبيات التي اقتطعتها من (إيشروود) موزونة بشكل لا يقل وضوحاً عما نجده ، مثلاً ، في أبيات من مسرحيات (اليوت) الشعرية .

إن اقتراب إيقاع النّبر الصرف من النثر قد يدفع بالشعراء الى العزوف عن ذلك الايقاع . لكن الشاعر قد يرغب أحياناً أن يكون في شعره تأثير نثري أو ما يشبه النثر . في مسرحيات **اجتماع شمل الأسرة ، حفلة الكوكتيل ، الموظف المؤتمن ، السياسي المحنّك** أراد اليوت أن يصرف نظر قرّائه ومشاهدي مسرحياته بشكل أكبر عن إدراكٍ بالغ الحساسية بكون هذه المسرحيات قد كتبت شعراً . إن الشعر ، حتى شعر شكسبير ، يؤثر في الجمهور المعاصر بشكل يجعل الفعل الذي يجري

SS

على المسرح يبدو بعيداً ومتكلفاً . وفي الوقت نفسه أراد (اليوت) أن يبطىء في أداء الكلام وأن يجعل جمهوره أكثر وعياً بالمضامين العاطفية في أنماط الكلام أكثر مما يستطيع فعله في العادة كاتب مسرحية النثر . لقد ابتكر (اليوت) ما دعاه بالبيت ذي النبرات الثلاث ، اثنتان منها على جانب من وقفة في الوسط ، ونبرة واحدة على جانب آخر (ولم يكن اليوت يهتم أين تقع النبرتان وأين تقع النبرة الواحدة من طرفي الوقفة) . وتكون النبرات من نوع نبرات المعنى مما نجده في بيت من شعر (لانگلاند) . وإني لأحسب أن الذي كان يستعمله (اليوت) هو البيت الشعري عند (لانگلاند) نفسه ، وأن ثمة أربعاً من نبرات المعنى وليس ثلاث نبرات . ولكن من بين أربع نبرات معنى من هذا النوع ، غالباً ما تكون واحدة من هذه النبرات (وهو ما نجده في شعر لانكلاند كذلك) أخف بقليل من الثلاث الأخريات . وسوف أشير في المقطع الآتي الى نبرة المعنى الأخف بإشارة نبر مقلوبة (٠) ليرى القارىء كيف أن (اليوت) يجد ثلاث نبرات رئيسة وكيف أني أجد أربع نبرات في البيت الشعري الدرامي لديه .

It's Jóhn has had the áccident,: Làdy Monchénsey,
And Wínchell télls me: Dr Ówen has sèen him
And sáys it's nóthing: but a slight concússion
But he mustn't be móved tonight.: I'd trúst Òwen
On a mátter like this. You can trùst Ówen . . .

إنه (جون) الذي وقع له الحادث يا (ليدي مونشنزي)

ويخبرني (وينچل) ان الدكتور (أوين) قد فحصه
ويقول إن المسألة ليست سوى رضّ بسيط
لكنه يجب ألا يتحرك الليلة . أنا أثق (بأوين)
في مسألة كهذه . بوسعنا أن نثق (بأوين) . . .

إن التركيز الشديد من الشاعر على ثلاث نبرات فقط ، ومعالجته النبرة الرابعة على أنها من الدرجة الثانية ، يتيح للممثلين إبراز التغيّرات بشكل مؤثر في : «trúst Òwen» and «trùst Owen» : ولكنّي أقول بأن النّبرة الرابعة المقلوبة تشكل جزءاً متمماً للوزن وقد يكون من المساعد في هذا النوع من الشعر الدرامي أن نؤشر النّبرة الرابعة على أنها مقلوبة .

وليس من الضروري أن يكون شعر النّبر الصرف شبيهاً بالنثر . ففي ابتهال (اليوت) الى السيدة العذراء في أربعاء الرماد في أبيات قصيرة ذات نبرتين ، نجد مجالاً في التعبير مختلفاً جداً :

Lády of sílences
Cálm and distréssed
Tórn and most whóle
Róse of mémory
Róse of forgétfulness
Exháusted and lífe-giving
Wórried repóseful
The síngle Róse
Is nów the Gárden
Where áll loves énd . . .

سيدة الصمت
هادئة ومحزونة
ممزّقة ومكتملة
وردة الذكرى
وردة النسيان
مُنْهَكَةٌ مانحةُ الحياة
مُقْلَقَةٌ مرتاحة
الوردة الوحيدة
هي الآن الحديقة
حيث تنتهي جميع الصَّبَوات . . .

إذا كانت مفردات (لانكلاند) ، كمفردات (اليوت) في مسرحياته الشعرية المتأخرة ، تتميز بالبساطة المفرطة والسير بمحاذاة النثرية ، فإن الشعر الأنگلو ـ سكسوني لم يكن يتميّز بمجموعة من قواعد تشكيلات النَّبر أقسى مما نجده عند (لانگلاند) وحسب ، بل إننا نجد مفردات في غاية التكلّف مليئة بالاطنابات المحيّرة والكنايات[١٠] التي تؤدي الأشياء اليومية المألوفة ، التي ربما كانت لها وظيفة توكيد التفريق بين الشعر والنثر ، بسبب كون الايقاعات الأساس متشابهة . نجد (و . هـ . أودن) في عصر القلق ، وهي حكاية رمزية أخلاقية طويلة أو خرافة منظومة بالنَّبر الصَّرف ، على النقيض الآخر من (اليوت) في مسرحياته الشعرية ، يرغب في لفت الأنظار الى

كونه يكتب شعراً ، والى أن مفرداته بناء على ذلك تكون مزوّقة عن عمد ، بعيدة المنال ، ملأى بالكنايات . لكننا يجب أن نلاحظ (الى جانب تقديم المفعول على الفاعل في البيت الأول) أن نظام المفردات ما يزال أشبه بما هو عليه في الكلام المعتاد . فإذا كنا في شك من المعنى ، كما سبق أن أوضحت ، لم نستطع وضع النبرات في مواضعها الصحيحة في شعر النّبر الصَّرف :

All *w*ár's *w*óes: I can *w*éll imágine.
*G*ún-barrels *g*línt,: *g*áthered in ámbush,
*M*áyhem among *m*óuntains; : *m*ínerals bréak
*Í*n by *ó*rder : on *í*ntimate gróups of
*T*énder *t*íssues; : at their toúgh vísit
*Fl*ésh *fl*ústers that was : so *fl*úent till nów,
*St*ámmers some nónsense, : *st*óps and *s*íts down,
Apa*th*étic to all *th*ís. : *Th*óusands líe in . . .

الحرب كلّها ويلات : أستطيع أن أتخيّل جيداً .
فوهات بنادق تلتمع : مجمّعة في كمين ،
مشوّهون بين الجبال : معادن تتدفق
في نظام : على مجامع حميمة من
طريّ الأنسجة : لدى زيارتها الفظّة
يرتبك الجسد الذي كان : حتى الآن طليقاً ،
يتمتم بعض هراء : يتوقف ثم يجلس ،
غير عابىء بكل هذا : ألوف منطرحون . . .

لست واثقاً من تقطيع البيت قبل الأخير ، الذي يقلب

SS

النمط المعتاد من وحدتَي تواتر في النصف الأول مع واحدة في النصف الثاني . ويمكن تقديم تقطيع بديل كالآتي :

Stámmers sóme nonsense, : stóps and sits dówn,

لكن ذلك يجعلنا نتساءل عن تسويغ المعنى في نبرة some ثم نحار في أمر تشكيلة s, t في النصف الثاني من البيت . ومن ناحية أخرى ، إذا كان يراد لكلمة sits أن تتواتر بشذوذ طفيف مع حرف التاء في موضع نطق متقدم لا في موضع أولي ، يكون النّبر «síts dòwn» غير طبيعي قليلاً بالقياس الى «sìts dówn» الطبيعية . وربما كان الجواب هنا لا يزيد على القول إن البيت غير جيد جداً .

لننظر الآن ما يحدث عند اجتماع وزن النّبر الصرف مع الايقاع . لقد حدث هذا أولاً بشكل له مغزاه في شعر (سكيلتن) الذي ازدهر في أوائل حكم هنري الثامن . ففي خلال القرن الخامس عشر كان وزن النّبر ـ المقطع الموروث عن (چوسر) قد دبّ فيه الوهن في انكلترا . وثمة تفسيرات شتى لهذه الحقيقة . فالشعراء الذين ساروا على خطى (چوسر) كانوا ينظمون بوزن النّبر ـ المقطع بالرغم من أنهم لم يكونوا يعلمون أنهم يفعلون ذلك ـ لأن نظرية الوزن تسير بخطى وئيدة في إثر التطبيق الوزني في الواقع ـ وعندما كانوا يدققون في أشعارهم لتتبّع القاعدة ، كانوا يفعلون ذلك أساساً بحساب المقاطع . ولكن ما الذي كان

يعنيه المقطع ؟ إن حرف e في آخر الكلمة كان يظهر في النطق كما نجد عند (چوسر) :

Whán thât/Åpríl/lê wíth/ hîs shóur/ês sót (ê)

عندما نيسان بزخّاته العذبة . . .

وكان الحرف ما يزال يحسب في التقطيع ، لكنه لم يعد ينطق في الكلام السائر . ففي كلمات ذات أصل فرنسي مثل «géntılésse»/لُطف ، طِيْب/و «córtésỳe»/مجاملة ، رقّة/ كانت الشدّة الفرنسية تتقهقر في الكَلمة التي كانت تتخذ قالباً انگليزياً ,«géntlènèss». «cóurtêsŷ» لكن الكثير من الأشعار المتوارثة كانت تنطوي على لفظ قديم . إن الشاعر الذي يقع في شك حول نبرات الكثير من المفردات الرئيسة التي يستعملها يكون في حال لا يحسد عليه . ومهما يكن السبب ، كان يبدو على كثير من الشعراء الانگليز في القرن الخامس عشر ، مثل (ستيفن هوز) ، أنهم ينظمون الشعر المقطعي على أساس احتساب عشرة مقاطع ، ولكنهم لم يكونوا واثقين من مواضع النبرات . (في (سكتلند) لم تكن اللغة في تغيّر سريع ؛ وكانت أواخر القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر تشكل واحدة من أضعف الفترات وأكثرها كآبة في تاريخ الشعر الانگليزي ، وتشهد ازدهاراً في تراث الشعر السكتلندي القروسطي ، كما نلمس في شعر (هنريسن) و (دنبار) و (گاوين

دگلاس) . كان هؤلاء السكتلنديون شعراء كباراً لأنهم ، جزئياً أو كلياً ، كانوا يختلفون عن معاصريهم الانگليز بامتلاكهم إحساساً قوياً في توجيه حركة أشعارهم) .

يأتي (سكيلتن) في نهاية هذه الفترة الكئيبة ، وكان رد فعله تجاهها في أفضل ما كتب من شعر يمثل شخصيته هو أنه تخلّى عن النظم بالنّبر ـ المقطع . لقد أعاد قوة خشنة الى الشعر الانگليزي الذي أصابه الوهن في القرن الخامس عشر ، فصار يحسب نبرات المعنى لديه ، غير عابىء بعدد مقاطع النبر الخفيف ، وصار يربط الأبيات القصيرة ذات النبرتين (وهو ما يعادل نصف البيت عند (لانگلاند) بقافية في آخر البيت بدل ربطها بتواتر حرف يقع في أول الكلمة . وربما لم يكن يتعمّد حساب نبراته . وكان شكّه في الذي كان يفعل ، وفي ما إذا كان يكتب شعراً في الأساس ، هو الذي قاده الى ترديد قافية واحدة قدر المستطاع ، لكي يحافظ على الرابط :

But enfórsed am Í
Ópenly to ascrý
And to máke an outcrý
Against ódious Envý,
That évermore will lý
And sáy cursedlý;
With his lédder éy,
And chékes drý;
With viságe wán,
As swárte as tán;
His bónes cráke,
His gúmmes rústy
Are full únlústy . . .

SS

لكنّي مضطر /أن أحذّر علناً/ وأرفع صوتي /ضد الحاسد الكريه/ الذي يتمادى في الكذب /ويتفوّه باللعنة/ عينه رصاص /خده يابس/ وجهه كالح /بلون الدبغة/ عظامه تقرقع /لثتاه صدئتان/ تخلوان من حياة . . . ويجب أن نلاحظ نقطة بعينها ، وهي أن هذه الأبيات يمكن تقطيعها بأبسط شكل سواء لفظنا كلمتي cheeks, gums باللفظ الحديث أو باللفظ القديم الذي يجعل من الكلمة مقطعين . وسواء لفظنا كلمة visage باللفظ الفرنسي الذي يمدّ المقطع الثاني ، كما اقترحتُ في تقطيعي ، أو باللفظ الانكليزي الحديث الذي يضع النبر على المقطع الأول من الكلمة . وتكون النتيجة من نوع الارتجال المضحك الذي يحافظ على الوزن بنوع من الجسارة ، إذ أحسب أن الشاعر يعمد هنا وهناك الى إرباك لفظ الكلمات المألوف ليحافظ على استمرار قوافيه ، كما يفعل في كلمة cursedly إذ يشدد المقطع الأخير عمداً ، بدل الشدّة التي تأتي طبيعية على المقطع الأول .

لم يكن (سكيلتن) رغم شهرته ذا أثر كبير مباشر في شعر عصره وقد تبعه في أواخر عهد الملك هنري الثامن شاعران أكثر رهافةً هما (وايات) و(سَري) رغم أن شعرهما كان يصعب تقطيعه غالباً ، لأنهما لم يكونا يعرفان دائماً ما كانا يفعلان حقاً . لكن (سَري) وهو الأقل إمتاعاً ، أعاد اكتشاف البيت الايامبي القياسي ، كما اكتشف الشعر المرسل كذلك . كانت إعادة

كتشاف البيت الأيامبي القياسي مما أذهل الشعراء في بواكير لعهد الاليزابيثي /النصف الثاني من القرن السادس عشر/ .
كان (جورج گاسكوين) قد قضى حياة في غاية الامتاع في طلب الشهرة والثروة ، وكان من أوائل الأدباء الانگليز المحترفين ، وقد كتب بحثاً صغيراً رائداً في العروض ، اكتشف فيه أن البيت الايامبي لم يقتصر على كونه بيتاً من عشرة مقاطع ، بل إنه كان يحوي خمس نبرات قوية متراوحة . من المؤسف أن هذا الشاعر وأغلب معاصريه المباشِرين حسبوا أن النبرات القوية يجب أن تكون قوية جداً ، وأن السبيل الأسلم للمحافظة على تلك النّبرات هو اصطفاء الكلمات ذات المقطع الواحد في الشعر قدر الامكان . وفي أواخر ١٨٥٠ استطاع (سر فيليپ سدني) أن يضفي حياة حقيقية ومرونة على البيت الايامبي المنعش (كما أدخل الوزن التروكي كذلك الى الشعر الغنائي الانگليزي مع الكثير من أنماط المقاطع الجديدة من الايطالية والاسبانية) .

من أجل هذا بقي (سكيلتن) طُرفةً تاريخية بالدرجة الأولى ، لمدة طويلة . لكن واحداً من أفضل الشعراء المعاصرين هو (روبرت گريڤز) كان كثير الاعجاب به ، ويبدو لأول وهلة أنه كان يحاكيه مباشرة في واحدة من أجمل قصائده المبكّرة :

Hé, of his géntlenèss,
Thírsting and húngering,
Wálked in the wílderness;
Sóft words of gráce he spòke
Únto lost désert-fòlk
Thát listened wóndering.
He heárd the bíttern càll
Fróm ruined pálace-wàll,
Ánswered him brótherly;
He héld commúnion
Wíth the she-pélican
Óf lonely píety . . .

هو الذي من طيبته/ رغم العطش والسغب/ راح يسير في البراري/ يلقي بناعم كلام الرحمة/ على مسامع أبناء القفر/ الذين كانوا يصغون في عجب . /سمع النداء الكليم/ من جدار قصر متهدم/ فلبّاه تلبية شقيق ؛ /تقاسم الخبز/ مع أوابد الطير/ في وحدة التقى . . .

إذا كنا قد فرغنا لتّونا من قراءة (سكيلتن) فإننا سنقرأ هذا المقطع من (گريفز) بهذه الطريقة ، وكأنها أبيات مقفّاة ذات نبرتين ، ليست قوافي غنيّة[١١] غالباً ، بل قوافي تقع على مقاطع ذات نبر ضعيف . وهو مع ذلك مقطع يتماوج بشكل أجمل مما يصبو إليه (سكيلتن) أو يبلغه عادة ، ونحن نرى فجأة أن بوسعنا تقطيعه كذلك على أنه وزن نبر ـ مقطع قياسي تماماً ، داكتيل ثنائي ، أو تفعيلتان علامة الواحدة منها ° ° / (وكلمة داكتيل إغريقية في الأصل تفيد (الاصبع) وفي أصابعنا عظم طويل واثنان قصيران) . إن التفعيلات من وزن (داكتيل) و (تروكي)

وعلامته ° / تبدأ بالمقطع ذي النّبر الأقوى فتوصف أحياناً بالتفعيلات الهابطة ، بينما تكون تفعيلة (أيامبس)/° وتفعيلة (آناپست)/ °° التي تبدأ بمقطع أو اثنين من النّبر الأدنى تدعى أحياناً بالتفعيلات الصاعدة . فإذا أعدنا تقطيع النموذج من (گريڤز) بتفعيلة (داكتيل) وجدناه كالآتي :

Hé, ŏf hĭs/ géntlĕnĕss,
Thírstĭng ăn̆d/ húngĕrĭn̆g
Wálked ĭn thĕ/ wíldĕrnĕss;
Sóft wŏrds ŏf/ gráce hĕ spŏke
Úntŏ lŏst / désĕrt-fŏlk
Thát lĭstĕn̆ed / wóndĕrĭng.
Hé heărd thĕ / bíttĕrn căll
Fróm rŭined / pálăce-wăll,
Ánswĕred hĭm / bróthĕrly̆;
Hé hĕld cŏm/ mún–ĭ–ŏn
Wíth thĕ shĕ-/ pélicăn
Óf lŏnely̆/ píĕty̆ . . .

من الواضح أننا إذا كنا لا نفكر بشعر (سكيلتن) ما كان بمقدورنا تلاوة هذا المقطع بشكل صحيح بقوافيه غير المنبورة ، مع لفظ كلمة communion /اقتسام الخبز/ بشكلها القروسطي ذي المقاطع الأربعة . لكن من الواضح كذلك أننا إذا لم ندرك بشكل غير واعٍ أن الأبيات منظومة بوزن (داكتيل) قياسي لما كان بمقدورنا وضعَ النّبر الوزني القوي على المقاطع الأولى من (الداكتيل) في كلمات مثل Unto, That, He, From, With, Of وهو نبر يندر أن يصح على الضمائر وحروف الجر في غياب مسوِّغ قوي من نبر معنى غير عادي ؛ رغم ما قد يقال بأن وزن

SS

(الداكتيل) يفرض نبر معنى غير عادي على الضمير He /هو/ الذي يشير الى المسيح بوصفه الشخص الرئيس في القصيدة ، وعلى حروف الجر التي تعبّر عن العلاقات المباشرة بين المسيح ومخلوقات البراري . هذا المثال مهم لأنه يوضح صعوبة التزمّت حول تقطيع مثال ممتع حقاً من الكلام المنظوم .

هذا الشعور الموزّع بين النظم بالنّبر الصرف والنظم بالنّبر ـ المقطع يشكّل السمة الغالبة في أفضل الشعر المعاصر . لقد أشار (ويمزات) الى أن الأبيات الأولى من المقطع الخامس من قصيدة الأرض اليباب وعنوانه (ما قاله الرعد) يمكن أن تُقطّع بأوزان النّبر الصّرف :

Áfter the tórchlight : réd on swéaty faces
Áfter the frósty : sílence in the gárdens
Áfter the ágony : in stóny pláces

The shóuting and the crýing
Príson and pálace : and revérberátion . . .

بعد وَهج المشعل على الوجوه العَرِقة
بعد صمت الصقيع في البساتين
بعد الآلام في الأماكن الحجرية
والصياح والعويل
والسجن والقصر وتجاوب . . .

كما يمكن أن تُقطّع بوصفها من الوزن الآيامبي القياسي :

SS

Áftĕr/ thĕ tórch/ light réd/ ŏn swéat/ ў fác(es)
Áftĕr/ thĕ fróst/ ў síl/eńce in/ thĕ gárd(ens)
Áftĕr/ thĕ ág/ ŏný/ iń stón/ ў plác(es)
Thĕ shóut/ ĭng ánd/ thĕ crý (ing)
Prísŏn/ ănd pál/ăce ánd/ rĕvér/ bĕrá(tion)

هنا ، كما في المثال من شعر (گريڤز) ربما نحتاج كلا النوعين من التقطيع . فتقطيع النّبر الصرف ، بما فيه من بساطة ، يوحي بالانسياب العاطفي والعمق الأولي في المقطع بما فيه من صفة قياسية تسيطر على كل مقطع ، في حين يوحي تقطيع النّبر ـ المقطع بالسيطرة القاسية التي يفرضها ذهن الشاعر الصنّاع . وكلا التقطيعين صحيح ؛ ومن سيماء الروعة أن نلمس صحة الاثنين معاً ، كما يفعل (ويمزات) .

كان (جيرارد مانلي هوپكنز) بالطبع أعظم المعاصرين الذين أبدعوا في النظم بالنّبر الصرف ، رغم صعوبة فهم نظرياته في الوزن ، كما يفسرها ، أحياناً . ورغم إصراره أن شعره بوزن (الايقاع النابض) يقطّع على أساس النّبر كان ينظر هو الى شعره على أنه يتكون من تفعيلات يمكن أن تضم عدداً متغيّراً من مقاطع غير منبورة أو مقاطع ذات نبر ضعيف يأتي بعد النّبر الرئيس . وقد تطول (التفعيلة) بهذا المعنى فتضم خمسة مقاطع أو قد تقصر فتضم مقطعاً واحداً .

إن تناول التفعيلة بهذا الشكل الطليق ، حتى عندما يضاف اليها عناية بالنّبر فائقة ، أعطى شعر (هوپكنز) ذلك

(الدفق ، النبض ، الترنيم ، الخلق) وهو ما لا نجده مثلاً في شعر (لانگلاند) أو (سكيلتن) أو مسرحيات (اليوت) الشعرية أو قصيدة (أودن) عصر القلق .

SS

٣

اوزان النَّبْر - المقطع

الوزن الخماسي الآيامبي

إن أفضل الشعر الانكليزي واكثره طموحاً هو مما يكتب بالبيت ذي النبرات الخمس ، في أحسن الاحوال القياسية ، والمقاطع العشرة ، التي يمكن أن تقسّم الى خمس تفعيلات يسبق فيها المقطع ذو النبر الأضعف المقطعَ ذا النبّر الأقوى . ولا يشترْط في البيت أن يحتوي على عشرة مقاطع وحسب . فإذا وجد في البيت نهاية ضعيفة او (مؤنثة) لكنه يجري على القياس خلاف ذلك ، كان بيتاً من أحد عشر مقطعاً مثل :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
I come to bury Caesar not to praise him

جئت لأدفن قيصر لا لأمدحه

ويمكن أن يَرد في تفعيلات غير كثيرة ثلاثة مقاطع بدل مقطعين ، ويجوز ذلك حتى في بواكير الشعر المرسل الذي يجري على القياس الشديد :

Mắde gló / rioŭs súm/mĕr bỳ / thĭs sún/ŏf Yórk

ss

غدا صيفاً رائعاً بفعل شمس (يورك)

في هذا البيت من مسرحية شكسبير ريچارد الثالث يمكن اختصار المقاطع الثلاثة في كلمة (رائعاً) فتقرأ على أنها من مقطعين ، وفي النصوص المطبوعة من شعر القرنين السادس عشر والسابع عشر غالباً ما نجد إشارة تختصر المقاطع مما يدل على أن الشعراء لم يكونوا مرتاحين لوجود تفعيلات ذات مقاطع ثلاثة في شعرهم ، وبحلول القرن الثامن عشر لا نجد إشارة تختصر المقطع مثلاً في بيت يعدّه (پوپ) من أعذب شعره (وأظنه على حق) فتبقى التفعيلة بمقطعها الفائض مما يضفي على البيت عذوبته المميّزة :

See where/ Maeot/is sleeps/ and hard/ly flows
Thĕ fréez/iñg Tán/ăïs thróugh/ å wáste/ ŏf snóws.

انظر حيث يقبع (مايوتيس) وحيث لا يكاد يسيل (تانائيس) المتجمّد خلال بيداء من ثلوج .

فالقارىء الذي يجهل لفظ اسم النهر (تانائيس) او يختصر مقاطعه الثلاثة الى مقطعين يذهب بجمال البيت تماماً . تدعى هذه التفعيلات ذات المقاطع الثلاثة في الابيات الآيامبية أحياناً (بدائل آناپست) . وهي تقطّع بالطريقة نفسها مثل تفعيلة (الآناپست) ، ثلاثة مقاطع صاعدة قوامها/ °° . لكن أوزان الآناپست الحقيقية تسير بنوع من الخبب كما في بيت (بايرن) .

T" ' Åssýr/ iăn cåme dówn/ lïke å wólf/ ŏn thĕ fóld,

ss

انقضّ الآشوري كذئب على الحظيرة

بينما نجد تفعيلة المقاطع الثلاثة عند (پوپ) مما يبطىء حركة البيت . لذلك تكون عبارة (بديل المقاطع الثلاثة) أفضل من عبارة (بديل الآناپست).يمكن أن ترد بدائل المقاطع الثلاثة في أي موضع من البيت ،ولكن أبيات الآناپست الحقيقي غالباً ما تضم تفعيلات آيامبية ، لذلك قد يبدو على البيت الذي يضم ثلاثة أو أربعة بدائل من ذوات المقاطع الثلاثة أنه من وزن الآناپست في الأساس . إن بيت الآناپست ، إضافة الى فائدته في حركة الشعر الخشنة التي تشبه الخبب ، كما في قصيدة (بايرن) عن الآشوريين ، يمكن أن يكون ذا فائدة كبيرة في الشعر الهازل . لدى قراءة مزدوجات القرن الثامن عشر من النوع الهزلي او الهجائي ، يكون من المهم أن نفرّق بين (المزدوجة البطوليه)[1] بشكلها المحدد في الوزن الآيامبي كما في شعر (پوپ) .

Nóthiňg/ mŏre trúe/ thăn whát/ yóu oňce/ lĕt fáll:
'Móst wŏm/ ĕn háve/ nŏ chár/ ăctérs/ ăt áll',

لا شيء أكثر صحةً مما نطقتِ به أنتِ ذات مرة :
« أغلب النساء لا مميزات لهنّ أبدا » ،

وبين مزدوجة (گولد سمث) ذات الوزن الآناپستي الهازل :

Herĕ líes/ Dăvid Gárr/iĕk, dĕscríbe/ hĭm whŏ cán,
Ăn ăbrídge/ meňt ŏf áll/ thăt ĭs pléas/aňt ĭn mán.

SS

هنا يرقد (ديفد گاريك) ، فليصفه من يستطيع ،
هذا الخلاصة لكل ما هو ممتع في الانسان

يجب أن نلاحظ أن وجود تفعيلة آيامبية في أول البيت الاول لا تحرم البيت من طبيعة الآناپست في الأساس ، كما أن وجود بدائل ذات مقاطع ثلاثة لا تحرم البيت الآيامبي من طبيعته الاساس . ولكن يجب أن يلاحظ كذلك أن وجود بدائل المقاطع الثلاثة في الأبيات الآيامبية يقصد منها بلوغ تأثير جمالي بعينه ، في حين يكون ورود البدائل الآيامبية في أبيات من شعر الآناپست مردّه صعوبة إيجاد تفعيلات متلاحقة من الآناپست الصرف في اللغة الانگليزية .

يكون النظم بالوزن الآيامبي أقرب منالاً في الشعر الجاد والشعر التأمّلي من وزن الآناپست ، وبعض السبب في ذلك أن ثمة ميلاً شديداً الى الوزن الآيامبي في إيقاع الكلام الانگليزي المعتاد . ولا ترد إيقاعات الآناپست باستمرار في الكلام الانگليزي المعتاد ، لذا تكون أبرع قصائد الآناپست مما ينطوي على شعور بالتصنّع ، أو (الخبب الزائف في المنظوم) .

النوع الآخر المهم من استبدال التفعيلة في البيت الآيامبي هو ما يدعى أحياناً قلب التفعيلة الآيامبية ، وأحياناً البديل التروكي : أي وضع°/بدل/° . لا أحسب أن كل قارىء يتّفق معي في تقطيع البيت الاول من قصيدة (پوپ) (مميزات النساء)

Nóthing/ mòre trúe/ thăn whát/ yóu oňce/ lět fáll,

ويكون التقطيع البديل بنبر الكلمة الثانية you once ممكناً تماماً بالطبع . أحسب أن (پوپ) يريد منا أن نشدّد الكلمة الاولى (أنتِ) لأنه يغدق المديح على ذكاء (مارثا بلاونت) التي أهدى اليها القصيدة . فلو قبلنا بهذا التقطيع لاتضح أن قلب التفعيلة ، أو البديل التروكي ، في التفعيلة قبل الأخيرة لا يؤثر في مجرى البيت على القياس . إن القلب ، او البديل التروكي في التفعيلة الثانية ، من الأمور النادرة جداً ، بحيث نجد (پولكريف) في مجموعته الشعرية الكنز الذهبي يلاحظ بشكل خاص هذا البيت من شعر (شلي) :

Aňd wíld / rósěs/ aňd ív/ ÿ sérp/ ěntíne . . .

وورود بريّة ومتسلقات أفعوانية . . .

لكن أي شاعر آخر كان سيقول :

Aňd rós/ ěs wíld/ aňd ív/ ÿ sérp/ eňtíne . . .

في المقاطع الكبرى من الشعر ، لا يُحدث البيت الآيامبي أثره على انفراد ، بل بكونه جزءاً من المقطع الشعري . وثمة شاعران انگليزيان يكون من المفيد جداً مقارنتهما من وجهة النظر هذه ، هما (شكسپير) ، بوصفه أكبر مسيطر على فقرة الشعر الدرامي ، و(ملتن) ، بوصفه أكبر مسيطر على فقرة الشعر الملحمي . ورغم اختلاف (شكسپير) عن (ملتن) يرى كلاهما

أن الشعر الذي يطلب الفخامة يجب أن يتخلى عن القافية . وفي الشعر الذي لا يعالج الملحمة ولا الدرامه ، بل يلاحق حركة ذهنية معقّدة ، مثل قصيدة (وردزورث) المقدّمة ، تكون القافية كذلك في غير موضعها . وعند سماع قصائد من هذا النوع لا يخامرنا شكٌّ أننا نصغي إلى شعر ، لكننا قد نتساءل غالباً كيف تنقسم الأبيات (وبخاصة عندما يجري المعنى من بيت الى بيت ، من دون إشارة وقف عند آخر البيت) . كان هذا الامر في ذهن (دكتور جونسن) عندما قال إن الشعر المرسل في الانگليزية يغلب أن يكون شعراً للنظر وحسب .

هذا ، مثلاً ، مقطع من ملحمة (ملتن) الفردوس المفقود نختاره على غير قصد من الكتاب التاسع :

Such pleasure took the Serpent to behold
This flowery plat, the sweet recess of Eve
Thus early, thus alone; her heavenly form
Angelic, but more soft and feminine,
Her gracious innocence, her every air
Of gesture or least action, overawed
His malice, and with rapine sweet bereaved
His fierceness of the fierce intent it brought.

أيُّ سرور أصاب الأفعوان إذ رأى
هذه البقعة المزهرة ، خلوةَ حوّاء العذبة
في البكور والوحدة ؛ قوامها السماوي
ملائكي ، يفوقه نعومة وأنوثة
صفاؤ ها الفتّان ، سيماؤ ها

في الاشارة أو أدنى حراك أفرغت منه
الحقد ، واستلّت منه في رقّة
ضراوته التي حملت خبيث المقصد .

قد نتخيّل امرأً يستمع الى هذا المقطع ، فيكتبه بطريقة الاختزال ، عارفاً أنه يتكون من أبيات آيامبية ، فيقسمه بشكل لا اعتراض عليه هكذا :

Such pleasure took
The Serpent to behold this flowery plat,
The sweet recess of Eve thus early, thus
Alone; her heavenly form angelic, but
More soft and feminine, her gracious innocence,
Her every air of gesture or least action,
Overawed his malice and with rapine sweet
Bereaved his fierceness of the fierce intent
It brought . . .

في هذا التقسيم الجديد نجد بيتاً واحداً قوامه ست تفعيلات يدعى (اسكندري)

Môre sóft/ añd fém/iñíne,/ hêr grác/ioûs ín/nôcénce

وبالرغم من ذلك يكون (التناغم المرتبط) عند (ملتن) متوفراً بوجه عام . ومن المحتمل إذن أن تكون موسيقى مثل هذا الشعر بالنسبة للسامع موجودة في الفقرة الشعرية وتماوجاتها الرهيفة ، لا في البيت المفرد .

يجب أن نلاحظ (في تقطيع أبيات ملتن كما وردت في

الاصل) أن الاحساس بالتماوج الرهيف في هذه الفقرة لا يستند الى أي تعويض أو قلب ، اذ ان الأبيات قياسية جداً :

Sůch pléas/ ůre tóok/ thě Sérp/eňt tó/ běhóld
Thǐs flów/ erỷ plát,/ thě swéet/ rěcéss/ ŏf Éve
Thůs eár/lỷ thús/ ålóne;/ hẹr héaven/lỷ fórm
Aňgél/ič, bút/ mǒre sóft/ aňd fém/ ǐníne.
Hěr grác/ ioůs ínn/ocěncé,/ hěr év/erỷ aír
Ǒf gést/ůre ór/leåst áct/iǒn óv/ ěráwed
Hǐs mál/iče, ánd/wǐth ráp/iňe swéet běreáved
Hǐs fiérce/něss óf/ thě fiérce/ǐntént/ǐt bróught.

تعطي هذه الصفة القياسية ذلك الأثر الذي دعاه نقّاد القرن السابع عشر بالنعومة او الحلاوة ، وهو ما يناسب جمال حواء وفتنتها . ولدى تناول موضوعات أقل إشراقاً ، نجد شعر (ملتن) اكثر وعورة ، كما في هذا البيت :

يا ملاكاً ساقطاً ، الضعف تعاسة

لكنه كان ينزع نحو القياسية بشكل عام ، من أجل الحفاظ على وقار الشعر الملحمي ، وإذا تجاوزنا بعض تغييرات اللفظ وما يعرض من التفعيلات الآيامبية الثقيلة جداً مثل (صخور ، مستنقعات) من ذوات النبْر الثالث والرابع ، نجد شعر (ملتن) أكثر قياسية وأسهل تقطيعاً مما يُظن في الغالب .

لكن شكسبير يختلف . كان على الشعر المرسل الدرامي أن يبدو مثل الكلام . لقد بدأ شكسبير يقلّد (مارلو)[٢] في نظم الشعر وصياغته في أبيات مستقلة متوازنة ،

ليس فيها بيت يجري معناه الى البيت بعده (حتى في غياب علامات التنقيط في آخر البيت) إذ يشكّل كل بيت وحدة قائمة بنفسها ، وتكون الأبيات جميعاً مفرغة في قالب واضح التشابه :

Nów is/ thĕ wint/ĕr óf/ oŭr dís/ cŏntént
Măde glór/ioŭs súm/ mĕr bý/ this sŭn/ ŏf Yórk
Ańd áll/thĕ clóuds/ thăt loúred/ ŭpón/ oŭr hóuse
Ín thĕ / deĕp bós/ ŏm óf/ thĕ Óc/ĕan búr(ied).

الآن شتاء تبرّمنا
غدا صيفاً رائعاً بفعل شمس (يورك)
وجميع الغيوم التي خيّمت فوقنا
قُبرت في قرار المحيط .

من الطبيعي أن البيت الأخير قد يغدو ذا قيمة وزنيّة خاصة اذا عرفنا أن كلمة (محيط) غالباً ما كانت تلفظ بثلاثة مقاطع ، ومثلها كلمة (قبرت) عند ذلك يكون أمامنا بيت من الوزن (الاسكندري) وهو بيت أجده طيّب الوقع على الأذن .

Ín thĕ/deĕp bós/ ŏm óf/ thĕ Óc/ĕăn búr/iéd.

لكن هذه الأبيات المبكّرة تتصف بقياسية آليّة في الغالب ، فهي سهلة في التقطيع سهلة في النظم ، وقد استطاع (جون بارتن) ، في اختصاره الأجزاء الثلاثة من مسرحية شكسبير هنري السادس الى مسرحيتين للتمثيل في (ستراتفورد) ، أن يضيف فقرات طويلة من عنده لا يمكن

تمييزها ، من ناحية الوزن او النمط البلاغي عموماً ، عن أسلوب الشاعر نفسه .

لدى قيامي باعادة ترتيب الأبيات من مقطوعة (ملتن) عن حوّاء ظهرت أبيات جارية المعنى اكثر مما في ترتيب الشاعر في الاساس . ربما تسبّبت في شيء من ضياع الشكل واحتباس النَفَس ، وهو ما لا يناسب الشعر الملحمي ، لكنه يناسب الشعر الدرامي كثيراً ، واذا ابتعدنا عن أسلوب شكسپير المبكّر وجدنا ما يشبه هذه الصفة من ضياع الشكل واحتباس النَفَس في كلام (هاملت) حول مكيدة (روزنكرانتز وگلدنسترن) واكتشافه أمر تلك المكيدة ضده . يقول ت.س. اليوت إن هذا المقطع يمثل الشعر المرسل عند شكسپير في مرحلته (الاكثر نضجاً) :

Úp frŏm/ mў cáb(in)
Mў séa- /gŏwn scárf'd/ ăboút/ mĕ, ín/ thĕ dárk
Gròped Ĭ/ tŏ find /oùt thém; / hád mў/ dĕsíre,
Fíngĕr'd/ thĕir páck/ĕt, ánd/ ĭn fíne/ wĭthdréw
Tŏ mĭne/ òwn róom /ăgáin;/ mákĭng/ sò bóld,
Mў féars/ fŏrgétt/ ĭng mánn/ ĕrs, tŏ/ ŭnséal
Thĕir gránd/ cŏmmíss/iŏn; whére/ Ì fóund/ Hŏrá(tio),
Ò róy/ ăl knáv/ ĕrў! – ăn ĕxáct/ cŏmmánd,
Lárdĕd/ wĭth mán/ ў díff/ ĕrĕnt/ sórts / ŏf réas(ons),
Ĭmpórt/ ĭn̆g Dén/ màrk's héalth,/ ăn̆d Éng/ lăn̆d's tóo,
Wĭth hó!/ sùch búgs/ ăn̆d gób/lĭns ĭn/ mỳ life,
Thát, ŏn/ thĕ súp/ ĕrvíse,/ nŏ léis/urĕ bát(ed),
Nò, nót/ tŏ stáy/ thĕ grínd/ĭn̆g óf /thĕ áxe,
My héad/ shŏuld bé/ strùck óff.

نهضتُ من حجرتي
وردائي البحري يلفّعني ، في العتمة
تحسّستُ للبحث عنهما ؛ وإذ نلتُ مأربي
تناولتُ متاعهما ، ثم تسلّلتُ برفق
ثانية الى غرفتي ؛ وإذ تجرّأتُ ،
وقد أنستني المخاوفُ آدابَ السلوك ، فضَضتُ
رسالتهما الجليلة ؛ فوجدت يا (هوراشيو)
(يا للدناءة الملكية) أمراً صريحاً ،
مموّهاً بالكثير من صنوف أمور شتى
تتعلق بأحوال الدنمارك ، وانگلترا كذلك ،
والويل ! لما في حياتي من مخاوف وأهوال ،
يجب ، عند الاطلاع ، الاّ يُضيَّع وقتٌ ،
لا ، ولو في انتظار أن يُسنَّ الفأس ،
بل أن يُطاح برأسي .

/هاملت ٥ ، ٢ ، ١٢ - ٢٥/

لدى مقارنة هذه المقطوعة بالمقطوعة من شعر (ملتن) نجد عدداً من التفعيلات المقلوبة ، وبخاصة التفعيلة الرابعة في البيتين الثالث والخامس ، كما نجد عدداً من التفعيلات يميل المقطع الضعيف فيها الى القوة ، كما في التفعيلة الاولى من البيت الثالث ، والأخيرة من البيت الخامس ، بحيث يتمنى

SS

الممثّل الجيّد لو يقلب الأمر فيشدّد المقطع الاول من كلتا التفعيلتين .

قبل الانتهاء من الحديث عن البيت الآيامبي من الوزن الخماسي ، لا بد لي من القول إنني لاحظتُ من خبرتي الخاصة أن الطلبة الذين يميزون على الفور هذا البيت في شعر (شكسبير) و(وردزورث) يغلب عليهم الظن أن الشعراء المعاصرين الذين ينظمون بالوزن الخماسي الأيامبي إنما يكتبون نوعاً من الشعر الحر : وثمة اثنان من كبار الشعراء المعاصرين في امريكا وجدتُ هذه الغلطة غالباً ما ترد حول شعرهما ، وهما (والاس ستيڤنز) و(روبرت فروست) . اختتم هذا الجزء بمثالين من التقطيع ، الاول من (ستيڤنز) أحد كبار من نظم بالشعر المرسل في موضوعات تأملية في هذا العصر ، والثاني من (فروست) أحد كبار من نظم في شعر المحادثة بالاسلوب نفسه . هذه اولاً المقطوعة الاخيرة العجيبة من قصيدة (ستيڤنز) بعنوان (صباح الأحد) . لقد علّمتُ آخر تفعيلتين من البيت الأول في المقطوعة بعلامة (پيريك) يتبعها (سپوندي) رغم مبدأ (تريگر — سمث) الذي أشرت اليه ، والذي يقول إن مثل هذا التتابع مستحيل في شعر النبّر الانگليزي : ويرد ذلك في موضع آخر كذلك

Shĕ héars,/ ŭpón/ thăt wát/ ĕr with /oút soúnd,
Ă voice/ thăt críes,/ 'Thĕ tómb /ĭn Pál /ĕstíne

İs nót/ thė pórch / ỏf spír / its líng / ėríng.
İt ís/ thë gráve/ ỏf Jés/ ůs whére/ hė láy.'
Wė líve/ in ån /óld chá/ ỏs óf/ thė sún,
Ỏr óld/ dēpénd/ ėncỷ/ ỏf dáy/ ańd níght,
Ỏr ísl/ ańd sól/ itúde,/ ůnspóns/ ỏred, frée,
Ỏf thát/ wide wát/ ĕr, ín/ èscáp/ åblê,
Deèr wálk/ ůpón/ oûr móun/ taîns, ând/ thė quáil
Whístlė/ åbóut /ůs /théir/ spôntán/eỏus crieš;
Swèet bérr/ iės ríp/ ĕn ín/ thė wíld/ ĕrnèss;
Ánd, in/ thė ís/ōlá/tiôn ôf/ thė ský
Åt éve/ ning cás/ ůål flócks/ ỏf píg/eỏns máke
Åmbíg/ ůoûs únd/ ůlát/iỏns âs / thẽy sínk,
Dównwård/ tỏ dárk/ nēss, ôn/ĕxténd/ ėd wíngs.

تسمع فوق صفحة ذلك الماء دونما صوت ،
منادياً ينادي : «ذلك الضريح في فلسطين
ليس رواقاً فيه أرواح تنتظر .
إنه قبر يسوع : الراقد هناك » .
نحن نعيش في فوضى من بقايا الشمس ،
في تابع قديم ذي نهار وليل ،
في عزلة جزيرة ، دونما راعٍ ، حرّة ،
في تلك الامواه الشاسعة ، لا مفر منها .
تجوب الغزلان جبالنا ، وطيور السلوى
ترسل حولنا زعقاتها التلقائية
وينضج التوت في الفيافي ،
وفي عزلة السماء ،
في المساء ، أسراب الحمام المتناثرة

SS

ترسل هينَمَاتٍ غامضة وهي تغوص
نزولاً في العتمة ، على أجنحة منشورة (٣) .

يلاحظ أن انتظام الحركة في هذه المقطوعة بالغ الهدوء ، فثمة نوع من التهويم الهادىء وصوت الهدهدة مما يمكن ربطه بصور الماء المتكررة ، او ربما بتكرار حرف w في أوائل الكلمات مثل whistle, wide, water, wings, wilderness . يكون الأثر لذلك تأمليّاً غنائياً ، فلا نلاحظ أول الأمر أننا نقرأ شعراً مرسلاً . ثمة الكثير من مؤثرات الصدى وتنويعات حروف العلة مع استغلال الصفة (الكمية) في هذا المثال .

نأخذ المقطوعة الآتية من (فروست) في قصيدة (موت رجل أجير) وهي قصيدة فذّة من النمط (الرعوي) تتصل بالتراث الرعوي الواقعي الذي نجده عند ،وردزورث، و،كراب،(٤) . وبالرغم من أن الأبيات الاولى في كثير من القصائد تميل الى كونها قياسية جداً ، نجد البيت الاول في هذه القصيدة يستعصي على التقطيع ، ويبدو كالنثر لدى القراءة ؛ ويكون الوعي بايقاع الكلام عند ،فروست، اكثر وضوحاً من قياسية الوزن لديه بحيث اننا ندرك لماذا يحسب المبتدئون من قرّاء الشعر أحياناً أنه إنّما يكتب بأسلوب الشعر الحر .

Márў/ sȧt mús/iňg ôn/ thȇ lámp-/fláme ȧt/ thȇ táb(le)
Waítiňg/ fôr Wár/ rȇn. Whȇn/ shȇ heárd/ his stép,

SS

Shė rán/ oň tip-/ tȯe dówn/ thė dárk/eňed páss(age)
Tȯ méet/ hìm ìn/ thė doór/ wày with/ thė néws
Ånd pút/ hìm ȯn/ his guárd. /'Sílȧs/ is báck.'
Shė púshed/ hìm oút/ wȧrd with/ hėr through/thė dóoı
Aňd shút/ it áft/ ėr hėr./ 'Bė kind,'/ shė sáid.
Shė toók/ thė márk/ ėt things/ frȯm Wár/rėn's árms
Aňď sét/ thėm ȯn/ thė pórch,/ thėn dréw/ hìm dówn
Tȯ sit/ bėsíde/ hėr ȯn/ thė wóod/ ėn stéps.

جلست (ماري) تتأمل لهب المصباح على المنضدة
في انتظار (وَرن) . وإذ سمعت خطوه ،
هرعت على رؤوس الأصابع تجري في الممر المعتّم
لتبلّغه الخبر عند مدخل الباب
ليكون على حذر . « لقد عاد (سايلس) »
دفعته معها خارجاً خلال الباب
واغلقته خلفها ، قائلة « كن رقيقاً » .
أخذت المشتريات من بين ذراعي (وَرن)
ووضعتها في الرواق ، ثم أجلسته
الى جانبها على الدرجات الخشب .

إن تواتر التفعيلات الضعيفة هنا 'hìm ìn', 'hìm ȯn', 'thėm ȯn'
لا يشكل محاولات للنظم بوزن (پيريك) مشدّد ، مثل التفعيلتين الضعيفتين في المقطع من شعر (ستيڤنز) ، بل انها نقل أمين لنبر جُمل الحديث . يمكن للبيت الاول أن يشكل جملة تفتتح قصة نثرية ، يبدو تقطيعها على شيء من الافتعال .

ليس عند (ستيڤنز) ما يشير الى اهتمام بمؤثرات الصدى ، او تنويع حروف العلة او (الكمية) في الوزن ، بل إن جميع صفات النظم الأخّاذة تغدو ضحية من أجل الحفاظ على النبّر والنغمة وبناء الجملة في الكلام الطبيعي . لكن ثمة بيت أو إثنان حيث تتوفر القياسية المطلقة مثل :

Shĕ púshed/ him oút/wărd wĭth/ hĕr thróugh/ thĕ dóor,

دفَعَتهُ معها خارجاً خلال الباب

حيث تكون الكلمة الصغيرة (مع) ، وهي ذات نبر ضعيف في الاساس ، مما يستحق نبراً قوياً من أجل المعنى ، لكي نتذكّر أننا نقرأ شعراً وليس نثراً . لقد تحدّث (پاوند) وغيره من أصحاب التجارب العروضية عن جهود شعراء هذا القرن في (كسر قيود البيت الآيامبي) . إن هذين المقطعين ، رغم اختلافهما الشديد في النبرة والحركة ، يقدمان ما يذكّرنا بانْ الوزن الخماسي الآيامبي أداة بالغة المرونة وأن أروع أمثلة الشعر المعاصر قد نظمت بهذا الوزن وليس بالشعر الحر .

الاوزان الرباعية الآيامبية ، الاوزان الثلاثية والابيات الآيامبية الاطول

تثير الأنماط الأقصر من البيت الأيامبي مسائل وزنية مهمة ، لكنها تختلف عما يوجد في الوزن الرباعي الآيامبي . من ذلك أن امكانية القلب في التفعيلة ، أو البديل التروكي ،

يجعل من الصعب أحياناً معرفة إن كانت القصيدة من الوزن الرباعي تقوم في الاساس على التفعيلة الآيامبية او التروكية :

Úndêr / néath this / sáblê/ heárse
Liés thê / súbjêct/ óf áll/ vérse:
Sídneŷ's/ sístêr,/ Pémbrôke's/ mŏthêr.
Deáth, êre/ thóu tåke/ súch ån/ óthêr
Fair ańd / wise ańd/ goód ås/ shé,
Tíme shåll/ thrów å/ dárt åt/ thée.

تحت هذا النعش الأسحم
يرقد موضوع الشعر جميعاً :
أخت (سدني)، أمّ (پمبروك) .
يا موت ، قبل أن تنال ثانية كهذه
في الحسن والحكمة والطيب ،
سوف يصيبك الزمان بسهم .

واضح أن هذا المقطع من الوزن التروكي ، مع بتر في التفعيلة الاخيرة في بعض الأبيات ، ولكن ماذا نقول عن قصيدة ا شكسپير (العنقاء واليمام) ؟ فإذ نقطعها على الوزن التروكي :

Lét thê / bírd ôf / loúdêst/ láy
Ón thê/ sóle År/ ábiån/ trée
Héråld/ sád ańd/ trúmpêt/ bé,

فليكن الطائر عالي النواح (٥)
من على الشجرة العربية الفريدة
منادياً حزيناً وبوقاً

نشعر داخلياً أن هذا يسيء تصوير حركة الأبيات ، التي يمكن أن تمثَّل بشكل أفضل هكذا :

Lét/ thĕ bírd/ ŏf loúd/ ĕst láy
Ón/ thĕ sóle/ Ăráb/ iăn trée
Hér/ăld sád/ ănd trúmpĕt bé.

يمكن للوزن الرباعي ، وهو بيت ذو أربعة ايقاعات ، أن يضم سبعة مقاطع أو ثمانية على السواء : ومثلما يمكن أن ينتهي بتفعيلة تروكي مختصرة يمكن أن يبتدىء بالمقطع المشدّد من تفعيلة آيامبية مختصرة . وعندما نتأمل هذا نبدأ بالتساؤ ل إن كانت المقطوعة عن أخت (سدني) هي في الواقع من الوزن التروكي برمّتها . فالحركة ، بالتأكيد ، في الأبيات الثلاثة الاولى هي حركة ثقيلة كئيبة هابطة . ولكن أليس من الممكن أن تكون حركة الأبيات الثلاثة الأخيرة ، بنبرتها الصاعدة الراسخة ، مما يحسن تمثيلها بهذا التقطيع :

Deáth,/ ĕre thóu/ tăke súch/ ănóth(er),
Fáir/ ănd wíse/ ănd góod/ ăs shé,
Tíme/ shăll thrów/ ă dárt/ ăt thée.

بعبارة أخرى ، لا يمكن لنا تقطيع الوزن الرباعي بشكل آلي مثلما نفعل بتقطيع الوزن الخماسي أحياناً : فيجب أن يستند التقطيع كثيراً إلى إدراكنا الحركة وصياغة العبارة .

ثمة قصيدتان مناسبتان جداً لتمرينات التقطيع في الاوزان الرباعية ، هما قصيدتا (ملتن) التوأمتان المرِح والكئيب وهما

في الأساس تجريان على الوزن الآيامبي ، مع كثير من بدائل التروكي وكثير من الأجزاء التي يجوز عليها نوعان من التقطيع :

Háste thêe,/ Nýmph, ańd/ bríng wíth/ thée
Jést ând/ yóuthfûl/ Jóllî/ tý . . .

Háste/ thêe, Nýmph/ ând bríng/ wíth thée
Jést/ ând yoúth/ fûl Jóll/ îtý . . .

هلمّي يا حورية واحملي معك
الضحك ومراح الشباب

في عصرنا الحاضر ، يعدّ (و.ب. ييتس) أحد الشعراء الذين استخدموا الأبيات الآيامبية الأقصر بشكل ممتع وجديد . لقد سمعت أحد النقّاد الجيّدين ، هو المروحم دگلس براون يصف واحدة من أعظم قصائد الشاعر هي(عيد الفصح ١٩١٦) بأنها من الوزن الرباعي الآيامبي . لكنني أجد بوضوح أن أبيات القصيدة ، بالشكل المرن الذي يستخدمه الشاعر ، تكاد تكون من اختراع (ييتس) نفسه : وزن ثلاثي آيامبي ، او بيت من ثلاث تفعيلات ، مع استبدال طليق بتفعيلة المقاطع الثلاثة وقلب تفعيلات بشكل بالغ الجرأة أحياناً . هكذا أقطّع بداية القصيدة :

I' hâve mét/thêm ât clóse/ ôf dáy
Cómińg/ wíth vív/ îd fác(es)
Fróm coúnt/êr ôr désk/ âmông gréy
Eíghteênth-/ céntûrŷ/ hoúsês.
Î hâve pássed/wîth â nód/ ôf thê héad
Ôr pôlịté/ meáníng/ lêss wórds,
Ôr havê líng/êred âwhíle/ ańd said
Pôlíte/ méaníng/ lêss wórds,

كنت ألقاهم في آخر النهار
قادمين بوجوه مشرقة
من بنوك او مكاتب تقع في
بيوت عتيقة كالحة .
كنت أمرّ بهم فأومىء برأسي
أو ألقي كلمات جوفاء مهذّبة ،
أو كنت أتمهّل قليلاً وأقول
كلمات جوفاء مهذّبة .

قد يبدو غريباً أن نصف وزناً على أنه آيامبي في الأساس في حين يظهر لنا حساب التفعيلة أن ذلك الوزن يضم تفعيلات ثلاثية المقاطع اكثر من تفعيلات ثنائية المقاطع . لكن تفعيلة المقطعين تبقى برغم ذلك هي الاساس ، وتنبسط البدائل ثلاثية المقاطع لتتخذ نبرة المحادثة . في لحظات الجدّ في القصيدة ، نجد الوزن الثلاثي الآيامبي القياسي يفرض نفسه :

Whåt vóice / môre swéet/ thân hérs
Whên, yoúng / ańd beáu/ tifúl,
Shê róde / tô hárr/ lérs ?

أيّ صوت أعذب من صوتها
يوم كانت ، في شبابها وجمالها ،
تخرج راكبة الى القنص ؟

غرض هذا الكتاب الصغير تمهيدي لا شمولي ، لذلك لا يبدو أن الأبيات الآيامبية (من غير الوزن الخماسي او الرباعي او

الثلاثي ، وبخاصة كما يستخدمها ييتس) تقدّم مشاكل عديدة .
وتكون الأبيات الاطول ، مثل البيت (الاسكندري) او السداسي
الوزن الآيامبي ، مفيدة في اختتام المقطوعة . كان (درايدن)
يحب أن يضع بين (المزدوجات البطولية) في شعره بعض
الأبيات (الاسكندرية) الوزن ، لكن (پوپ) وهو شاعر اكثر دقّة
لا أفضل من سابقه ، كان يرى فيها عائقاً عديم الفائدة :

يختم الاغنية اسكندريٌّ لا حاجة تدعوه ،
مثل أفعى جريح يجرجر طوله الوئيد .

القصيدة المنظومة بالوزن الاسكندري برمّتها من شأنها
إرهاق السمع ، ويصح هذا بشكل اكبر على قصيدة الاربعة عشر
بيتاً ، وهي مما استهوى شعراء العصر الاليزابيثي في فترته
الكالحة ، وكانت تتخللها أبيات اسكندرية في بعض الاحيان .
يقتطف (سانتسبري) هذا المثال من (سري)

Goŏd lá/ diĕs, yé/ thăt háve/: yoŭr pleás/urĕs ín/ ĕxíle,
Stĕp ín/ yoŭr foót,/ cŏme táke/ ă pláce/ aňd móurn/ with mé/ ă whíle;
Ănd súch/ ăs bý/thĕir lords/: dŏ sét/ bŭt lít/tlĕ price,
Lĕt thém/ sĭt stíll,/ ĭt skílls/thĕm nót/ whăt chánce/ cŏme ón/ thĕ díce.

يا سيّداتٍ طيّباتٍ . يا من مسرّاتهن في الغربة ،
أقبِلنَ واجلسنَ هنا وابكين معي ساعةً ؛
واللائي نصيبهن من الأحبّة ضئيل ،
عليهن بالصبر ، فلا نفع فيما تنقلب اليه الحظوظ .

يرى (سانتسبري) أن ليس ثمة ما يقال عن هذه الأبيات الخفّاقة عدا عن كونها «مذهباً في الايقاع القياسي» . ويقول إنها فُصّلت الى (أوزان أقصر) (٦ ، ٦ ، ٨ ، ٦) لما كانت عديمة النفع في التراتيل الدينية . لقد كان بوسعه أن يرى أن قصيدة الاربعة عشر بيتاً هي نفسها يمكن أن تنقسم الى شكل اكثر أهمية ، هو وزن (قصيدة الحكاية)[٦] (٨ ، ٦) وهكذا نجد أن قصيدة الاربعة عشر بيتاً من شعر (سري) عندما تقسّم تصبح تماماً بالوزن نفسه لقصيدة (حكاية سر باتريك سبنس) ، رغم أنها تقصّر عنها في براعة التناول :

Stěp ín/ yǒur fóot,/ cǒme táke/ ǎ pláce,
Aňd moúrn/ with mé/ ǎ while . . .

Thě Kíng/ síts ín/ Dùnférm/ line toún
Drínkiňg/ thě bloód-/ rèd wine . . .

أقبِلنَ وأجلسنَ هنا
وابكينَ معي ساعةً . . .

يجلس الملك في مدينة (دنفرملين)
يشرب خمراً أحمر كالدم . . .

تكون قصيدة الحكاية السكتلندية ذات قيمة وزنية اكبر بكثير من بيت متحوّل من شعر (سري) لأننا حينما ننظم في أبيات ذات ثمانية مقاطع يعقبها ستة (آيامبية رباعية الوزن يعقبها ثلاثية الوزن) تكون لدينا حرية في قلب التفعيلات ، بينما تكون قصيدة الأربعة عشر بيتاً ، وهي صعبة المراس ، غير ممكنة

التمييز الا إذا بقيت أبياتها رتيبة وآيامبية قياسية على امتداد القصيدة .

أبيات التروكي والانابست والداكتيل والكوريامب

لقد تعمّدت أن أعطي حصّة الأسد في هذا الفصل الى الأنواع المختلفة من البيت الآيامبي ، لأن الكثير من أفضل الشعر الانگليزي منظوم بهذه الأبيات ، ولأن الأوزان الآيامبية ، بما فيها من مجالات التعويض والقلب ، تكون اكثر مرونة وقيمة فنية من الاوزان الانگليزية الاخرى . إن اكثر ما يراد قوله عن الأوزان التروكية قد قيل بصدد الاوزان الرباعية الآيامبية . وقد نضيف هنا أن أوزان التروكي تكون أفضل من الأوزان الآيامبية في إضفاء نوع من أثر الغناء على الشعر (إذ ان التفعيلة الآيامبية هي تفعيلة كلام بالدرجة الاولى) : وخير ما يمثّل عذوبة وقعها على السمع أغنية الصبي أمام (ماريانا) في مسرحية شكسپير ، صاع بصاع :

Táke, Ȯ/ táke thȏse/ líps å / wáy,
Thát sȯ/ sweétlẙ/ wére fȯr/ swórn;
Ánd thȏse / eyés, thė / bréak ȯf / dáy,
Líghts thăt / dó mis/ leȧd thĕ/ mórn:
Bút mẙ/ kíssės bṛing å/ gaín, (bríng å/gaín)
Seáls ȯf / lóve, bủt/ séaled iň/ váin, (séaled ín/ váin).

أبعديها ، أبعدي تلك الشفاه ،
التي أقسمت كذباً عذباً ؛

SS

وتلك العيون ، انبلاج النهار
ضياء يُضل الصباح :
لكن قبلاتي أعيديها (أعيديها)
أختام حب ، خُتمت عبثاً (خُتمت عبثاً) .

إن تكرار (أعيديها) و(ختمت عبثاً) في نهاية البيتين الأخيرين التي حصرتها بالأقواس لا تغيّر في الوزن ، لكنها هنا لتسهل مهمة الملحّن والمغنّي : أما تفعيلة التروكي المبتورة فهي تتكرر هنا أول مرة من دون أن تفقد الصفة الختامية فيها .

لدى مقابلة مزدوجات من الوزن الخماسي الآيامبي مع مزدوجات من الوزن الرباعي الآناپست ، لم تفتنا ملاحظة حركة الخبب في الآناپست ، وأن هذا النوع من التفعيلات لا يتساوق بسهولة مع إيقاعات الكلام الطبيعي كما هو شأن التفعيلات الآيامبية . لذلك نجد في شعر الهزل ، كما في هذه المقطوعة من شعر (ونثروب ماكورث پريَد) بعنوان (رسالة نصح) ، أن أبيات التروكي لا بد لها من بعض البدائل الآيامبية لكي تحفظ نبرة الكلام الطبيعي :

Rĕmém/ bĕr thĕ thrill/ iñg rŏmánc(es)
We reád/ oñ thĕ bánk / ŏf thĕ glén;
Rĕmém/ bĕr the súit/ ŏrs oŭr fánc(ies)
Woŭld píc/tŭre fŏr bóth/ ŏf ŭs thén.
Thĕy wóre/ thĕ rĕd cróss/ oñ thĕir shóuld(er),
They hăd ván/ quished añd pár/doñed thĕir foe —
Sweĕt friénd, / arĕ yŏu wis/ ĕr ŏr cóld(er)?
Mў ówn/ Ărămin/tă, săy 'Nó!'

SS

تذكّري الحكايات المثيرة
التي كنا نقرأ على حافة الوادي
تذكّري الخاطبين الذين كانت
خيالاتنا تصوّرهم لنا معاً آنذاك .
كان الصليب الاحمر يزيّن أكتافهم
لقد غلبوا عدوّهم ثم سامحوه
يا صديقتي الحبيبة ، هل زدتِ حكمةً أو برودا ؟
يا عزيزتي (آرامنتا) قولي (لا)

نلاحظ أن بيتاً واحداً فقط ، هو الثالث من الأخير ، يبدأ بتفعيلة آناپست وليس بتفعيلة آيامبية . لكن البديل الآيامبي يكون أقل وروداً في الشعر غير الهازل .

قد يكون مثال وزن الداكتيل ، الذي مرّ بنا لدى مقارنة مقطوعة من شعر (روبرت گريفز) مع اخرى من شعر (سكيلتن) ، أفضل مثال على هذا الوزن الذي يبتعد عن الطبيعة او سهولة الاستعمال في الشعر الانگليزي المنظوم بالنبر ـ المقطع . يرى (سانتسبري) أن البيت الطويل من شعر (تِنِسُّن) ربما كان يراد له أن يقوم على ثماني تفعيلات من وزن الداكتيل :

Whén fròm thè/ térròrs òf/ Nátùre à/ péòplè hàve/ fáshiònèd ànd/ wórshìp à/ spírìt òf/ Évìl,

عندما يتّخذ شعبٌ من أهوال الطبيعة روح شرٍّ ويعبدها ،

لكن من الأفضل قراءته على أنه من وزن الآناپست مع مقطع مندفع يحمل النبّر (واسمه الفنّي / بجذره الاغريقي / (الضربة) ويدعى في الانگليزية أحيانا (المسكة) .

أحسب أن المثال الآتي من شعر (تِنسُن) في قصيدة مود يمكن أن يقطّع على أنه من وزن الداكتيل السداسي مع بعض البدائل التروكية . هكذا أقسّم التفعيلات على وزن الداكتيل :

Cóld ăn̆d cléar-cŭt / fáce, why̆/ cóme yŏu sŏ/ crúĕlly̆/ méek,
Breákin̆g ă/ slúmbĕr ĭn/ whĭch ăll /spléenfŭl/ folly̆ wăs/ drówned . . .

أيها الوجه البارد القسمات ، لم أقبلتَ في نحولٍ قاسٍ ،

تقلق نوماً غرقَت فيه كل حماقة حاقدة ؟

كان (تنسُن) ، شأن أغلب الشعراء من ذوي الثقافة الكلاسية ، شديد الوعي بصفة (الكمية) حتى عندما كان ينظم بالنبّر ـ المقطع . يستند تقطيعي هنا الى اعتقاد بأن حركة هذه الأبيات هي في الأساس صاعدة لا هابطة ، وأن المقاطع الشديدة في الآخر (وهي قوافٍ كذلك) تحتاج الى عزل ، شأن المقاطع المنبورة الاولى من وزن الداكتيل غير المكتمل . ويمكن أن نجد أمثلة اكثر بساطة من وزن الداكتيل في مقطّعات من شعر العصر الڤكتوري ، كما في هذا المثال من (توم هود)

Óne mŏre ŭn/ fórtŭnăte,
Weáry̆ ŏf/breáth,
Ráshly̆ ĭmp/ pórtŭnăte,
Góne tŏ hĕr/ deáth . . .

منكودة أخرى ،
مبهورة الأنفاس
تلحف في السؤال
فاختارها الموتُ . . .

أحسب أن ثمة مجالاً في هذا الفصل للنظر في وزن آخر هو (الكوريامب) . تتكون تفعيلة الكوريامب من تفعيلة تروكي تعقبها تفعيلة أيامبية :/ᵒᵒ/ وتكون الابيات على الوزن الكوريامبي ذات اهتزاز وتأرجح بهيج .

لقد ابتكر (ج . ب . ليشمان) هذه المقطوعة لتكون المعادل الانگليزي لمقطوعة (هوراس) الكوريامبية :

Bōrn whīle/ gōds wĕre bĕnign,/ gōds wĕre bĕnīgn/ tŏ ăll,
bōrn whīle/gōds wĕre bĕnīgn/ gōds wĕre bĕnīgn/ tŏ ăll,
bōrn whīle/ gōds wĕre bĕnīgn/ ănt,
bōrn whīle/ gōds wĕre bĕnīgn/ tŏ ăll.

وُلد يوم كانت الآلهة رحيمة ، الآلهة رحيمة بالجميع ،
ولد يوم كانت الآلهة رحيمة ، الآلهة رحيمة بالجميع ،
ولد يوم كانت الآلهة عطوفة ،
ولد يوم كانت الآلهة رحيمة بالجميع .

يرى (ليشمان) أن جميع الكلمات او المقاطع التي يمكن أن تأخذ نبر معنى رئيس في اللغة الانگليزية يمكن أن تعدّ طويلة ، وتلك التي يمكن أن تأخذ نبراً أضعف يمكن أن تعدّ قصيرة . وهذه نظرية تبالغ في البساطة ، لكن مناقشة صاحبها

تشكل أذكى محاولة حديثة حول امكانية النظم الكمّي باللغة الانگليزية ، لذلك يكون الوزن الكورياميي كمايعرضه(ليشمان) وسيلة انتقال مفيدة الى الفصل اللاحق .

ss

٤

الأوزان الكميّة والأوزان المقطعية الصِّرف

الأوزان الكمية

إني أفترض في هذا الفصل أن القارىء يجهل اللغة اللاتينية ، أو أنه مثلي قد تعلّم شيئاً منها في المدرسة ، لكنه لم يتمرس قط في أوزان الشعر بتلك اللغة . كان في المحكيّة اللاتينية بعض النّبر ، لكنه لم يكن يشكل تلك الظاهرة المهمة التي نجدها في الكلام الانكليزي . تتكون أبيات الشعر اللاتيني من تفعيلات تحسب على أساس امتداد المقاطع . لذلك يتبع وزن الداكتيل المتكون من مقطع قوي مقطعان ضعيفان يعادل وزن السپوندي المتكون من مقطعين قويّين ، من حيث الوقت الذي يستغرقه في اللفظ . لكن طول المقطع يجب ألا يخلط في الانگليزية أو اللاتينية مع طوْل حرف العلة المفرد أو المزدوج .

يرى (ليشمان) ، الذي استخدم كتابه الممتع ترجمة هوراس نقطة بداية في هذا الفصل ، أن من السهل نظم الشعر بالانگليزية بقوْلَبة أنماط (مقطوعات هوراس) عن طريق النظر الى الكلمات وهي تؤدي وظيفتها ، لا كما ترد في القاموس ،

وادرك أن الكلمة نفسها غالباً ما تكون طويلة حسب تعريف القاموس وقصيرة حسب التوكيد البلاغي . لقد تجاهل (ليشمان) حقيقة أن النّبر الوزني في النظم بالنّبر ـ المقطع لا يمكن أن يطيل المقطع القصير ، كما أن غياب النّبر الوزني لا يمكن أن يقصّر المقطع الطويل . كان (ليشمان) كلاسيّ الثقافة ، وكان يفضّل التقطيع الكمّي في الأوزان الآيامبية الخماسية حيثما يستطيع .

يصوّر (ليشمان) تقطيع (مقطوعة هوراس الألكيّة)(١) بهذا الشكل ؛ وها أنا أقدم النص اللاتيني تعقبه ترجمته الى الانگليزية . لقد ابتكر (ليشمان) علامة خاصة لتدل على أن المقطع قد يكون طويلاً رغم أن حرف العلّة قصير ، لكنني عند نقل تقطيعه استعملت الرمز المألوف للمقطع الطويل ـ . يكون الاهتمام بالنهايات المقطعية في التقطيع الكمّي أكبر من الاهتمام بالطول أو القصر في طبيعة حروف العلة عند النظر اليها على انفراد . هذه إذن (المقطوعة الألكيّة) في لاتينية (هوراس) وانگليزية (ليشمان) .

Ō/ dīvă, / grātūm / / quāe rĕgĭs/ Āntĭ/ ŭm,
prāe/sēns vĕ/l īmō/ / tōllĕrĕ/ dē gră/ dū
 mōr/tālĕ/ cōrpūs/ vēl sŭ/pērbōs
 vĕrtĕrĕ/ fūnĕrĭ/būs trĭ/ ūmphōs.

Ō/ gōddĕss/ rūlĭng / / fōrtūnāte/ Āntĭ/ŭm,
nōw/ mānĭ/fēst *in* / / rāisĭng frŏm/lōw dĕ/grēe
 oūr/mōrtăl/ clāy, *and*/ nōw ĭn/ tūrnĭng
into ă/fūn'răl the/ prōūdĕst/ triūmph

SS

يا ربّةً تحكم (آنتيوم) السعيدة ،
تتجلّى الآن إذ ترفع من دانٍ
طينتنا الفانية ، وإذ تحيل
الى جنازة أروع الانتصار .

يتكون البيتان الأولان من المقطوعة من أحد عشر مقطعاً (ألكيّاً) . ويبدأ البيت منهما بمقطع طويل واحد ، هو (الضربة) أو (المسكة) أو مقطع الاندفاع . يقارن (ليشمان) هذا المقطع بعزف نغمة قبل البدء في أداء أغنية لا تصاحبها موسيقى . لقد سبق الاستشهاد ببيتين من (قصيدة حكاية) سكتلندية قديمة :

The king sits in Dunfermline toun,
Drinking the blood-red wine . . .

في وسعنا تصور ذلك يجري على لسان المغنّي مبتدئاً البيت الأول بحرف O والبيت الثاني بحرف A ، يشكل كل منهما (الضربة) في البيت . في شعر (هوراس) يمكن للضربة أن تكون طويلة كما في الحرف الأول ، أو قصيرة كما في الحرف الثاني ، لكنها غالباً ما تكون ضربة طويلة عند الشاعر اللاتيني . وبعد الضربة تأتي تفعيلة تروكي تعقبها تفعيلة سپوندي ، ثم تأتي وقفة نَفَس قوية تدعى (الوقفة) وتشبه الوقفة الوسطى في شعر التواتر الأنگلو ـ سكسوني ذي النّبرات الأربع في كونها جزءاً جوهرياً من الوزن ، لا كالوقفة المتحركة الاختيارية أحياناً في الوزن الخماسي الأيامبي ؛ فهي تتصل بالصورة البلاغية العامة

في القصيدة أكثر من اتصالها بوزن البيت حصراً . وبعد الوقفة تأتي تفعيلة داكتيل ، ثم تروكي ، ثم مقطع نهائي منفصل قد يكون طويلاً أو قصيراً . أما البيت الثالث فهو ذو تسعة مقاطع من دون وقفة ، ويتكون من ضربة وتروكي وسپوندي وتروكي آخر ، وقد ينتهي بتفعيلة تروكي أو سپوندي تكون النهاية (في مثال (هوراس) سپوندي وفي ترجمة (ليشمان) تروكي) . أما البيت الرابع فيتكون من عشرة مقاطع ، ومن دون وقفة (وكذلك من دون ضربة أو مقطع ختامي منفصل) وقوامه تفعيلتان من الداكتيل يأتي بعدهما تفعيلتان من التروكي أو تروكي وسپوندي .

يؤكد (ليشمان) نفسه ثلاثة مقاطع في ترجمته في الأبيات الأولى والثانية والثالثة ، اذ يضعها بحرف مائل ، لعلمه أن قارىء الانگليزية قد لا يتوقف ويتمهّل بما يكفي لدى قراءة البيتين الأولين ، ولا يعطي وزناً كافياً وطولاً لكلمة and في البيت الثالث ، ما لم تكن لديه فكرة عن نوع المقطوعة التي يراد منه أن يتلو . يبدو لي أن القارىء الذي تعوّد على شعر النّبر ـ المقطع في الانگليزية ، على فرض أن هذا المثال يمثّل ذلك ، قد يشعر بشيء غريب حول هذه المقطوعة ولكنه قد يحاول تقطيعها على الشكل الآتي :

O̊ gód/de̊ss rúl̀/lin̊g fórt/ un̊ate Ánt/i̊úm
no̊w mán/i̊fést/ in̊ ráis/in̊g fro̊m lów/ de̊grée
oůr mór/tål cláy/ an̊d nów/in̊ túrn(ing)
ínto̊/ å fún/ e̊rál/the̊ próud/es̊t trí(umph).

إن هذه المقطوعة الكميّة التي اجتهد في نظمها (ليشمان) تغدو في الواقع من الوزن الخماسي الآيامبي ذي النبرتين ، مع الجواز المقبول جداً في ورود تفعيلة آناپست أو ثلاثية المقاطع في الموضع الرابع / من البيت الثاني / حيث يصبح البيت الثالث من أربع تفعيلات آيامبية قياسية تماماً مع نهاية (مؤنثة) ، كما يغدو البيت الرابع من الوزن الخماسي الآيامبي المكتمل ، لولا تفعيلة التروكي في أول البيت ، وهي مسألة كثيرة الورود ، ولولا النهاية (المؤنثة) . ويبدو لي أن من المتعذر ، حتى على (ليشمان) نفسه ، إلقاء المقطوعة بطريقة لا تجعل النَّبر ـ المقطع (الذي يقوم عليه النمط الآيامبي ، والذي هو في صلب اللغة الانگليزية) أشد وضوحاً للسمع من الفروق الكمية لأن الشعور باختلاف النَّبر في الانگليزية أشدّ بكثير من الشعور بالاختلاف الكمّي ، وهذه صعوبة تواجه أكثر الشعراء براعة .

ولكني مع ذلك سأقتطف أمثلة للتقطيع من شعر واحد من أبرز المعاصرين ، هو (لوي ماكنيس) الذي درّس الأغريقية حيناً في (برمنگهام) ثم في كلية (بدفورد) بجامعة لندن . هذا مثال من نمط (سافو)[٢] وهو نوع آخر من أوزان (هوراس) . تتكون (مقطوعة سافو) من أحد عشر مقطعاً في البيت الواحد تتكرر ثلاث مرات ، يعقبها بيت (أدونيسي) يتكون من تفعيلة داكتيل يعقبها سپوندي أو تروكي . ويتكون البيت ذو الأحد عشر مقطعاً من تروكي يعقبها سپوندي في البداية ثم داكتيل تقطعه وقفة قوية ، ثم ينتهي ذلك بتفعيلة تروكي وسپوندي تارة أخرى . (ثمة

خمسة مقاطع في النصف الأول من البيت وستة في النصف الثاني) لكن (ماكنيس) لا يضع نفسه في قيود آلية . فهو يسمح لنفسه بأبيات ذات اثني عشر أو ثلاثة عشر مقطعاً ، ولا يحاول دائماً أن يقحم حركة هابطة من تفعيلة داكتيل أو تروكي على الحركة الصاعدة الطبيعية في اللغة الانكليزية ، التي تنطوي عليها التفعيلة الآيامبية ، وهو ربما ينتظر منا أن لا نختصر المقطع ، بل أن نهمل من حسابنا بعض المقاطع الصغيرة لدى التقطيع . وقد يكون من نتيجة ذلك ما يمكن أن يدعى (نمط سافو الحر) ومن الغريب أنه يجعلنا أكثر إحساساً بالصفة الكمية ، وأقل ميلاً لفرض ايقاع النّبر ـ المَقطع مما فعله باحث مدقق مثل (ليشمان) . هذه بعض المقطّعات من شعر (ماكنيس) مع تقطيع مؤقت :

Ōr bĕ/twēēn bēēch(es)/ vēr/ /dŭroŭs/ānd vŏl/ūpt(u)ōūs
Ōr whĕre/ brōōm ānd/ gōrse/ / bĕ/flāgged thĕ/chālklānd —
Āll thĕ/ flāre ānd/ gūst/ /ŏ ŏf th(e)/ūnĕn/dūrīng
Jōys ŏf ă/ sēāsŏn.

Īf ŏn(ly)/ yōū wōūld/ cōme/ / ănd/ dāre thĕ/ crȳstăl
Rāmpărt/(of) rāīn ānd (the)/bŏt/ / tŏmlĕss/ mōāt ōf/ thūndĕr
Īf ŏn(ly)/nōw yōū/ wōūld/ / cŏme Ī/shōūld bĕ/hāppȳ
Nōw ĭf nŏw/ ōnlȳ.

أو بين الصفصافات المورقة الغضّة
أو حيث تنشّر أشجارُ الوزّال بيارقها في الأرض الجيرية ـ
كلّ الفورة والمتعة في العابر
من أفراح الموسم .
لو أنّك تأتين فتختبرين البلّور

SS

من المطر المتهافت أو غور الرعد يحيط بنا
لو أنّكِ تأتين الآن لكنتُ سعيداً
الآن لو الآن .

رغم أن الحركة هنا هي حركة صوت الكلام الطبيعي ، ورغم هذا الحس الدافع بالايقاع ، يخيّل للمرء أنه حتى القارىء غير المدرّب قد يدرك بأن أية محاولة لوضع هذه الحركات البطيئة الحزينة المجرجرة ، هذه الاستطالات ، في أوزان نبر ـ مقطع تقليدية هي محاولة لا طائل تحتها ، اضافة الى صعوبتها البالغة . إن قصيدة مثل هذه تذكّرنا بالمرونة الفائقة الموجودة في اللغة الانكليزية ، كما أنها تجعلنا نشعر أن الأوزان الكمية ، كما يعالجها (ماكنيس) في هذه القصيدة بنوع من الحرية الداخلية ، قد يكون لها مستقبل أوسع في الشعر الانكليزي من مستقبل التجارب المحضة التي يقوم بها الباحثون .

إن هذه المحاولات في أوزان (هوراس) هي بنظري من أمتع أنواع الشعر الكمّي في الانكليزية . لقد أصبح الوزن السداسي شائعاً لأنه الوزن الذي استعمله (هوميروس) و (ڤرجيل) . وهو بيت يتكون من ست تفعيلات ، قد تكون من الداكتيل أو السپوندي في الأربع الأولى ، وتكون التفعيلة الخامسة من الداكتيل عادة ، كما تكون السادسة تفعيلة سپوندي دائماً . لقد كان الوزن السداسي موضع محاكاة ، لا في محاولة الحفاظ على التفعيلات الكمية وحسب ، بل في

إحلال تفعيلات النبر ـ المقطع محل تفعيلات الكم : فتكون تفعيلات السپوندي في هذا السداسي المشدّد ميّالة نحو التفعيلات التروكية . لا يتمتع هذا الوزن بجاذبية خاصة في اللغة الانگليزية ، سواء في صيغته الكمية أو في صيغة النّبر ـ المقطع ، رغم أن الصيغة الأخيرة يمكن أن تستخدم في الحكاية الهازلة أو الساخرة ، كما فعل (كلَفْ)[٣] ، أو في سرد حكاية متسلسلة على شيء من العاطفية ، كما فعل (لونگفيلو)[٤] في إيڤانجيلين أو غرام مايلز ستاندش . هذان بيتان في الوزن السداسي الكمّي من شعر (آسكام) من العصر الأليزابيثي ، من قصيدته معلم المدرسة :

Āll trăve/ lērs dō/ glādlŷ rĕ/pōrt grea͞t/praîse ŏf Ŭ/lȳssēs
Fōr thăt hĕ/ knēw mănŷ/ mēn's mān/nērs ănd/ sāw mănŷ/ citïes.

يشيد جميع الرحالة كثيراً بذكر يوليسيس
لأنه عرف الكثير من أخلاق البشر ورأى الكثير من المدن .

هذه محاولة معقولة للجمع بين الصفات الكميّة وأنماط الكلام الانگليزي المعتاد ، لكن المقطع الأخير من كل من الكلمتين (رحّالة) و(أخلاق) / في النص / لا يعدّ مقطعاً طويلاً إلا من باب التخيّل ، كما أن حرف الراء لا يملك صفة حرف صحيح ، ويكون حرف السين ، في آخر الكلمة ليدل على صيغة الجمع ، صوت زاي في الواقع . إن كلا المقطعين في غاية القصر ، وربما كانا كذلك في اللغة الانگليزية على عهد

الملكة اليزابيث/ ١٥٥٨ - ١٦٠٣/ . إن الكميّة الحقيقية في كلمة (رحّالة) قوامها مقطع طويل يعقبه قصيران ، أومقطع طويل يعقبه قصير واحد ، بعد خبن المقطع الأوسط ؛ وفي كلمة (أخلاق) تكون الكميّة مقطعاً طويلاً يعقبه آخر قصير . يقترب (لونگفيلو) من ذلك كثيراً في أوزانه السداسية المشددة :

Lóng wĭth/ĭn hăd bĕen/ spréad thĕ/ snów-white/ clóth ŏn thĕ/ táblĕ;
Theré stoòd thĕ/ whéatĕn/loáf, ănd thĕ/ hónĕy/ frágrănt wĭth/ wĭld flòwers

في الداخل كان غطاء المائدة الأبيض كالثلج منشوراً
منذ زمان ؛
وهناك انتصب رغيف القمح مع العسل يفوح بأزهار
بريّة .

لا يتردد الشاعر بالتعويض بتفعيلات تروكي تحمل صفة النّبر - المقطع ، ويكون مما يقوّي هذين البيتين أن اثنتين من تفعيلات التروكي (القوية) هما (الأبيض كالثلج) و(أزهار برية) / في النص / هما في الواقع تفعيلتان من وزن السپوندي الإنكليزي الكمّي أصلاً ، إذ ان المقطع طويل في كل من الكلمات الأربع snow- white, wild- flowers (ومن الواضح أن كلمة flòwers هنا تتكون من مقطع طويل واحد ، رغم أنها لا ترد كـذلك بـالطبـع في الشعر الإنگليـزي دائماً) . يتعـطّف (سانتسبري) إذ يقول إن هذا البيت في ايڤانجيلين (شائع يحمل إيقاعاً يقبل الترنيم) ، لكنه يرى أن البيت ينطوي على إيقاع الآنايست ، شأن جميع الأبيات في الشعر الإنگليزي من

ss

وزن الداكتيل وصفة النّبر ـ المقطع . يمكن أن نلمس ذلك في البيت الأخير من المقطوعة إذا نظرنا إلى كلمة (آه) في أول البيت على أنها (ضربة) إيقاع :

Áh!/ ȍn hȇr spír/ȋt withín/ å déep/ȇr shád/ȏw håd fáll(en).

آه ! على روحها في الداخل سقط ظلّ أعمق .

إن الانطلاق في وزن الآنابست ، الكمين في أبيات ايڤانجيلين ، هو الذي يكوّن هذا التشكيل الجذّاب من التطافر والنعومة ، رغم أنه على شيء من الآليّة . وفي شعر (كْلَفْ) الذي ينزع كثيراً نحو أوزان سپوندي ذوات نبر ـ مقطع ، نجد البيت أثقل حركة ، وهو إذ لا يبلغ أوزان سپوندي ذوات نبر ـ مقطع فعلاً (وهو ما ينكر امكان وجوده جماعة تـريگر ـ سمث) نجد في شعره الكثير من (ثقيل) التروكي ذي المقطع ـ النّبر ، وهي أساساً أوزان سپوندي كميّة :

Ĭ wás quìte/ ríght làst/ níght, ìt/ ìs tòo/ soón, tòo/ sùddȇn.

كنتُ على حق تماماً ليلة أمس ، فالأمر عاجل ومباغت .

رغم أن البيت الشعري عند (كْلَفْ) أقل آليّة من الوزن السداسي المشدّد عند (لونگفلو) نجده يتميز بمرونة وقوة تعبير لقاء غموض أكبر . لو أخذنا هذا البيت على انفراد لأمكن تقطيعه بسهولة على الوجه الآتي :

Ĭ wás/ quìte ríght/ låst níght, /ìt ís/ tȏo sóon,/ tȏo súdd(en),

أي على شكل تفعيلات آيامبية متسلسلة : أو على شكل تفعيلات تروكية متسلسلة قد تكون أقل جاذبية ، لكنها غير مستحيلة :

Ĭ wás/ quíte ríght/ lást níght,/ ít ís/ tóo soŏn,/ tóo súddĕn.

على المرء أن يدافع عن التقطيع الأول الصحيح على أساس أنه يمثل توكيد المعنى في البيت أكثر مما يفعل التقطيع الآيامبي أو التروكي .

يعتقد (سانتبسبري) أن في اللغة الانگليزية نزوعاً طبيعياً الى (البَرَم بالنمط الكلاسي) . وقد يوافقه المرء بشكل عام ، على الرغم من الجاذبية الموجودة في المثال من شعر (ماكنيس) . لكن المحاولات لمحاكاة (النمط الكلاسي) محتملة الورود ، وآمل أن هذا المقطع من الفصل يوضح بأن تقطيع أمثال هذه المحاولات غير صعب ولا مستحيل ، كما قد يخشى المبتدئون في محبة الشعر الانگليزي ممن لا دراية عندهم بعروض الاغريقية أو اللاتينية .

الوزن المقطعي الصرف

ثمة لغات ، قد تكون الفرنسية واحدة منها ، لكن اليابانية تشكّل مثالاً أبسط وأوضح ، تكون فروق النّبر وفروق الكمّ في مقاطعها ضئيلة ، أو أنها لا تلاحظ إلا قليلاً ، بحيث لا تعود ذات دور في العروض . في مثل هذه اللغات يكون حساب

SS

المقطع (بالاضافة الى القافية في الشعر الفرنسي) هو الذي يحدّد أبيات الشعر. اليابانية لغة ذات مقاطع قصيرة مفتوحة. لا يستطيع الشعر الياباني أن يستخدم القافية أو تواتر الحروف الصحيحة ليحدد بيتاً من الشعر ، لا لأن القافية وتواتر الحروف الصحيحة لا توجد في اللغة اليابانية بل لأنهما يوجدان دوماً في الكلام العادي فلا يعود لهما قيمة جمالية . إن أشهر أنماط القصيدة اليابانية يتكون من بيت ذي خمسة مقاطع ، يعقبه آخر ذو سبعة ، وثالث ذو خمسة مقاطع . يدعى هذا النمط (هايكو) وهو من القصائد الموسمية . يصوّر البيت الأول مشهداً ؛ ويقدّم البيت الثاني فاعلاً أو ممثلاً يتحرك ، أو فعلاً إزاء المشهد ؛ ويمزج البيت الثالث المشهد مع الفاعل أو الممثل أو الفعل . يكون الأسلوب عرضاً خالصاً ، أو كما قد يقال في الانكليزية صُورَياً (إن أوائل الشعراء الصُوَريين الانكليز مثل (هيوم) و(فلنت) و(باوند) يدينون كثيراً للصيغ النثرية الفرنسية لقصائد الهايكو اليابانية) لا يقدم الشاعر تعليقاً ظاهراً ، فالواقع أن اليابانيين ، برغم حبّهم للطبيعة ، يحسبون الشعراء من أمثال (وردزورث) ،الذين يكثرون من التعليق ، أنهم يستخدمون في الشعر مادة هي أكثر ملاءمة للنثر التأملي أو الفلسفي .

لننظر الآن في أشهر قصائد الهايكو اليابانية ، وهي قصيدة (باشو) حول الضفدعة والبِركة . يكون تفصيل المقاطع في غاية السهولة ، وذلك بوضع الأرقام فوق المقاطع :

ss

فورويكي يا

(فورويكي = بِركة قديمة (البِركة ، البِرَك القديمة) . يا= أجل و . . .) .

كاوازو توبيكومو

(كاوازو = ضفدع (الضفدع ، الضفادع) . توبيكومو = يتقافز) .

ميزو نو أوتو

(ميزو= ماء (الماء) . نو= الـ الاضافة . أوتو= صوت) .

١	٢	٣	٤	٥		
فو	رو	ي	كي	يا		
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
كا	وا	زو	تو	بي	كو	مو
١	٢	٣	٤	٥		
مي	زو	نو	أو	تو		

تكون أصوات حروف العلّة مما يشبه حروف العلّة في الايطالية ، وهي جميعها قصيرة .

من الواضح أن نقل الأثر العروضي والجمالي من الهايكو الياباني بدقة للانكليزية مسألة غير ميسورة رغم أن نظم الهايكو بالانكليزية أصبح تسلية شائعة في الأيام الأخيرة . إن ترجمة

ss

كهذه مثلاً لا يمكن أن تخلو من أنماطِ النّبر :

١ ٢ ٣ ٤ ٥

الـ بركة القديمة ، أجل ، و

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧

الـ ضفدع الذي يتقافز هو يدخل في

١ ٢ ٣ ٤ ٥

الـ ماء و الـ صوت

وتكون الترجمة الانگليزية ذات أنماط نبر غير موجودة في اللغة اليابانية :

The old pónd, yés, and
A frog is júmping ínto
The wáter, and splásh,

قد نقترب قليلاً من الحركة الخفيفة في النص الياباني عن طريق تقليل عدد المقاطع في بيت من الترجمة الانگليزية ، لكن المرء برغم ذلك لا يقترب كثيراً .

1 2 3 4
Old pond, yes, and
1 2 3 4 5
Frog jumping into
1 2 3 4
The water's noise.

1 2 3
Old pond, yes,
1 2 3 4
Frog there jumping,
1 2 3
Water's noise.

نجد في هاتين الصيغتين القُصريَين أثراً أكبر من بناء الجملة اليابانية ، وهو ما أدعوه بالغموض المركّز ، لكنهما ما تزالان على عروض النّبر الصرف الانگليزي في أبيات من نبرتين قويتين ، لذلك يبدو أن أوزان المقطع الصرف لا تلائم عروض اللغة الانگليزية في حالتها الطبيعية . لكننا نجد في فترة قد تبلغ أربعين سنة أن عدداً من الشعراء البارزين قد نظموا قصائد فيما يحلو لهم أن يدعوه وزن المقطع الصرف : مثل (ماريان مور) الرائدة في هذا المجال ، ومثل أبرز شاعرة في هذا النمط هي (اليزابيث داريوش) ابنة الشاعر الكبير (روبرت برْجز) ، ومثل (و . هـ . أودن) في أحسن قصائده في الفترة الامريكية ، ومثل (توم گن) الذي درس على (آيفور ونترز) في جامعة ستانفورد والذي يعد (شاعر منتصف الأطلسي) ؛ وفي آيرلند وانگلترا ثمة (رچارد مرفي) و (ب . س . جونسن) و (جورج ماكبث) . ثمة اهتمام واضح بعروض المقاطع ، وهو أمر يجب أن ننظر فيه .

إن الشاعر الناطق بالانگليزية ، الذي يختار أن ينظم بحساب المقطع الصرف ، لا يحاول بالطبع أن يلغي النظام الصوتي والعروض في الكلام الانگليزي الطبيعي . فهو لا يزيد على أن يقيم نمطاً جديداً يحدد فيه البيت من الشعر الانگليزي . وقد يكون من الصعب إدراك مقصده أول الأمر . لقد رأينا أن من الممكن عادة تفسير بيت يقوم على خمس تفعيلات من ذوات النبر ـ المقطع ، أو بيت من تفعيلات مشدّدة ، خصوصاً لدى

ss

الالقاء ، كما لو كان بيتا رباعي النّبر من نبر المعنى الصرف . ووزن نبر المعنى الصرف يشكّل أكثر الأوزان طبيعية في اللغة الانكليزية . وكذلك يكون وزن النبر ـ المقطع ، رغم الاصطناع ، أكثر (طبيعية) بقليل من الوزن الكمي في اللغة الانكليزية ، كما تكون أغلب التمرينات في الأوزان الكميّة مما يمكن إعادة تفسيره ، وبخاصة لدى الالقاء ، كما لو كانت أبيات نبر ـ مقطع غير معتادة قليلاً . ونحن نستعمل نبر معنى صرف طوال الوقت عندما نتكلم الانكليزية أو نقرأها ؛ ونحن لا نميّز عن قصد التفعيلات المشدّدة أو تفعيلات النّبر ـ المقطع إلا عندما نقرأ الشعر ، أو ربما نفعل أحياناً عند تقطيعه فقط ؛ كما أننا قد لا نلتفت عن وعي للتفعيلات الكمّية الا عندما نقرأ شعراً قيل لنا أن نقرأه على أنه شعر انكليزي كمّي . إن وحدات حساب المقطع ليست بالشيء الذي نعيه عادة على الاطلاق ، والواقع أن من سمات النطق الانكليزي ، وهو ما لا يصح على كلام أميركا الشمالية ، إدغام أو خبن كثير من المقاطع ذات النبر الواطىء أو عديم القيمة في بعض الكلمات الطويلة . وثمة العديد من الكلمات الانكليزية التي تضم صوت حرف علة مزدوج وتنتهي بـ r أو مثل flower, power, hour, tire, fire يستخدمها الناظمون بالنّبر ـ المقطع ، إما بوصفها ذات مقطعين أو ذات مقطع واحد ، حسبما يحلو لهم . ومن الواضح أن المقطع في الانكليزية عنصر كلام متنقّل غامض أكثر مما هو في اللغة اليابانية .

SS

هذه مناقشات نظرية شديدة في وجه امكانية النظم بالمقطع الصرف الذي يلقى نجاحاً كبيراً في أواسط المثقفين الانگليز على اختلاف طبقاتهم والذي ازدهر أكثر في الولايات المتحدة . في الكلام الأمريكي لا تميل المقاطع الى الادغام حتى عندما تكون ضعيفة ، وتتقارب أصوات حروف العلة المفردة والمزدوجة في الكمّ واللون ، وتبدو نغمة الكلام الأمريكي للسامع الانگليزي أكثر تسطحاً واستواء ورتابة من نغمات الكلام الانگليزي كما يبدو أن المقاطع ذات نبر المعنى الرئيس تنال قسطاً من التوكيد أقل مما تناله في القياسي من كلام المثقفين الانگليز ، وتنال أكثر من ذلك مقاطع الدرجة الثانية والثالثة أو مقاطع النّبر الأدنى .

في مقالة في صحيفة المستمع ، للشاعر الانگليزي (دونالد ديڤي) الذي هاجر مؤخراً إلى كاليفورنيا ، نجد إشارة الى عوز الكلام الأمريكي الى نبرة النغم أو النغميّة . يعبّر الانگليزي ، أو أنه كان يعبّر ، عن الكثير من موقفه ، ومركزه الاجتماعي ، وشعوره تجاه من يتحدث إليهم عن طريق ما يدعى عموماً (نبرة الصوت) . فهو يرسل إشارات بما يطلق من أصوات . لكن نمط الكلام الأمريكي ، بميله الى تسوية الفروق الاقليمية والطبقية يوفر ما يمكن أن يدعى حرية ومساواة بين الوحدات المقطعية ، وربما لم يكن من باب المصادفة أن رواد أوزان المقطع الصرف في هذا القرن مثل (ماريان مور) كانوا من

SS

الأمريكان . إن الفرق الجمالي الوحيد بين وزن المقطع الصرف وأنواع الأوزان التقليدية كما يبدو لي هو ما يمكن للأول أن ينقله من انطباع بالدقة الشديدة التسطح والجفاف إضافة الى كونها تنطوي على مشقة كبيرة الى جانب ذلك .

كانت أغلب القصائد المبكرة في شعر (ماريان مور) من الشعر الحر ويبدو أنها منذ مرحلة مبكرة كانت تشعر بالحاجة الى هيكل اكثر تنظيماً (وأنا مدين بهذه الملاحظات الى تلميذتي النابهة (بيتي دايموند) التي أرجو أن تنشر قريباً دراستها الطويلة الرائدة عن شعر الآنسة مور). هاتان مقطّعتان من بواكير شعر الآنسة (مور) تتكون الواحدة منها من خمسة أبيات قوامها ٦ ، ١٢ ، ٧ ، ١٠ ، ١٤ مقطعاً على التوالي واستطعت ضبط حساب المقاطع بجعل صوت حرف العلة القصير في كلمة the others يخبن أو يزول . ولنلاحظ كذلك أن كلمة ac-tu-al تنطق بثلاثة مقاطع كاملة ، بينما نجدها بالنطق الانگليزي المتوسط غالباً ما تندغم في مقطعين قبيحين على شكل (آك - شل) .

1 2 3 4 5 6
'Taller by the length of
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
a conversation of five hundred years than all
1 2 3 4 5 6 7
th(e) others, there was one whose tales
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
of what could never have been ac(-)tu(-)al

SS

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
were better than the haggish uncompanionable drawl
1 2 3 4 5 6
of certitude; his by-
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
play was more terrible in its effectiveness
1 2 3 4 5 6 7
than the fiercest front attack.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
The staff, the bag, the feigned inconsequence
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
of manner, best bespeak that weapon, self-protectiveness.

أطول بمقدار
حديث يستغرق خمسمئة عام من جميع
الآخرين ، كان ثمة واحد حكاياته
عما لا يمكن أن يكون حقيقياً
كانت أفضل من تنطّع الواثق الكريه
المنفّر ؛ كان عبثه
الجانبي أشد فتكاً في تأثيره
من أعنف مواجهات الهجوم .
العصا والحقيقة واللاأباليّة المصطنعة
في السلوك أفضل ما يمثل ذلك السلاح، وقاية النفس.

يجب أن نلاحظ أن عدداً من هذه الأبيات يمكن أن يقطع كأبيات نبر مقطع نظامية تماماً . لذا قد يكون البيت

Thán thĕ/ fĭĕrcĕst/ frónt ătt/áck

SS

من الوزن الرباعى التروكي من نوع النبر ـ المقطع ، مع تفعيلة أخيرة مبتورة. وإذا لم نأخذ بالخبن كما تفعل الشاعرة ، يكون

Thê óth/ êr, thére/ wâs oné/ whôse táles

من الوزن الرباعي الآيامبي النظامي تماماً . وبيتان مثل

Ôf whát/ coûld név/ êr háve/ beên áct/ ûál

Thê stáff/ thê bág/ thê feígned/ iñcóns/êquénce

يكون في كل منهما إيقاع آيامبي نظامي تام . وإذا راعينا مقصد الشاعرة ، لا نعود نعطي الأبيات هذا الايقاع الثقيل المنعزل ، بل ننظر الى حركة المقطع كاملة على أنها وحدة وزنيّة (بما في ذلك بناء الجملة والمعنى وعدد المقاطع) لكننا هنا ، كما سبق مراراً ، نلاحظ أننا لدى الاقتراب من نمط وزن تجريبي وجديد نتكيء قليلاً على نمط أكثر الفة (وربما يفعل الشاعر ذلك أيضاً) .

(ماريان مور) شاعرة تستخدم نظام المقطع الصّرف لكي «تتجنّب هجوماً أمامياً مباشراً» بعبارة الآنسة (دايموند) المناسبة لكن (و . هـ . أودن) شاعر يندر أن يحفل بهذا النوع من التجنّب ، فهو في الواقع مباشر وأمامي جداً في هجومه على القارىء . وقد كان فذّاً في استخدامه شعر المقطع الصّرف لغايات مختلفة تماماً . نجد خطاب (ألونزو) الى (فرديناند) أو

تعليقه على شكسبير في مسرحية العاصفة ، أن في قصيدته البحر والمرآة يقع ذلك الخطاب في مقطوعة من أحد عشر بيتاً ذات تسعة مقاطع ، وبيت آخر من سُبعة مقاطع تكون قافيتها أ أ ب ب ج د د هـ و هـ و ج . ولأن النبرات لا تحسب في نمط المقطع الصّرف ، يمكن أن تقع القوافي على مقاطع من النّبر الأدنى ، أو ما يدعى في شعر النّبر ـ المقطع بالقوافي الخارجة عن النبر . بسبب غياب ما يمكن أن يدعى بيت مقاطع تسعة يرد طبيعياً في وزن النبر ـ المقطع الانگليزي (عدا عن الرباعي الايامبي ذي النهاية المؤنثة ، أو الخماسي الآيامبي المبتدىء بتفعيلة مبتورة ، كما نجد أحياناً في شعر جوسر) ليس من خطر كبير في النظر إلى أبيات (أودن) ذات تسعة المقاطع على أنها آيامبية قياسية :

1 2 3 4 5 6 7 8 9
Dear Son, when the warm multitudes cry
1 2 3 4 5 6 7 8 9
Ascend your throne majestical*ly*,
1 2 3 4 5 6 7 8 9
But keep in mind the waters where fish
1 2 3 4 5 6 7 8 9
See sceptres descending with no wish
1 2 3 4 5 6 7 8 9
To touch them; sit regal and erect,
1 2 3 4 5 6 7 8 9
But imagine the sands where a crown
1 2 3 4 5 6 7 8 9
Has the status of a broken-down
1 2 3 4 5 6 7 8 9
Sofa or mutilated stat*ue*:

SS

1 2 3 4 5 6 7 8 9
Remember as bells and cannon boom
1 2 3 4 5 6 7 8 9
The cold deep that does not envy you
1 2 3 4 5 6 7 8 9
The sunburnt superficial kingdom
1 2 3 4 5 6 7
Where a king is an ob*ject.*

بُنيّ العزيز ، عندما تصرخ الجماهير المحتدمة
تسنّم عرشك في جلال ،
ولتبقَ في ذهنك المياه حيث السمك
يبصر الصوالج النازلة اليه من دون رغبة
أن تلمسه ؛ اجلس بهيئة مليك منتصباً ،
وتصوّر الرمال حيث التاج
له منزلة أريكة
محطمة أو تمثال مشوّه :
تذكّر ، إذ تهدر الأجراس والمدافع ،
الغورَ البارد الذي لا يحسدك
على مملكةٍ ضحلةٍ لوّحتها الشمس
حيث يكون المليك محض شيء .

لقد وضعت القوافي الخارجة عن النّبر هنا بحرف مائل ؛ وعند الالقاء أفضّل كذلك احتساب you في envy you في عداد القوافي الخارجة عن النّبر ، فأخفف نبرها بدل تشديده : ولكني

SS

أحسب أن اختيار هذا النمط من النبر يفرضه جسّي البلاغي لا عروض الشاعر . عندما نمعن النظر في هذا البيت ذي المقاطع التسعة نجد أنه يميل الى الانقسام الى وحدات جُملية من ثلاثة مقاطع ، لكن هذه الوحدات تقاوم التفسير على أنها تفعيلات نبر ـ مقطع :

See sceptres/ descending/ with no wish . . .
Remember/ as bells and/ cannon boom . . .
The cold deep/ that does not/ envy you . . .

ولو كان لدينا حس بما يمكن أن يدعى تفعيلات نبر ـ مقطع (كمينة) لأصبح هذان البيتان من ذوات المقطعين ، آيامبية كانت المقاطع أم تروكية :

Åscénd/ yoûr thróne/ måjést/ícål (ly)

Hás thê/státûs/ óf å/ brókên-/dówn . . .

في هذا المثال من شعر (أودن) ، كما في المثال من شعر (ماريان مور) تقدِّم أوزان المقطع الصِّرف مزيجاً من المرونة والشكلية ، لكننا في المثال الأول نكون أشدّ وعياً بالعنصر الشكلي منّا في المثال الثاني ، وأكثر وعياً بإيقاع النبر المقطع (الكامن) أو (المضمر) .

تنزع تجارب الأبيات ذوات المقاطع العشرة أن تكون أقل

نجاحاً من بيت (أودن) ذي تسعة المقاطع ، لأننا نكون أشد نزوعاً الى تقطيع بيت المقاطع العشرة على أنه من الوزن الآيامبي المألوف ، أو أننا نحاول تفسيره على أنه من أبيات النّبر الصِّرف . لقد جرت مناقشات طويلة في ملحق التايمز الأدبي في أواسط الخمسينات حول قصيدة (امرأة الدار) من مجموعة (رچارد مرفي) الشعرية بعنوان الاقلاع الى جزيرة . أراد الشاعر أن ينظم رباعيات بالمقطع الصِّرف قوام البيت فيها عشرة مقاطع .

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
On a patrician evening in Ireland
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
I was born in the guest-room; she delivered me.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
May I deliver her from the cold hand
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Where now she lies, with a brief elegy?

في مساء نفيس في آيرلند
ولدتُ في غرفة الضيوف ، هي التي أخرجتني
هل لي أن أخرجها من القبضة الباردة
حيث ترقد الآن ، بمرثية قصيرة ؟

إذا تجاوزنا حقيقة أن البيت الثاني قوامه اثنا عشر مقطعاً ، تبقى المشكلة هنا أن الأبيات يمكن أن تقطّع بشكل مقبول تماماً على أنها خماسيات آيامبية نظمت بحرّيّة :

SS

Ón å/ påtríc/iån év/ ènı́ng/ iň Íre(land)
Í wås/ bórn ìn/ thě gúest-/roǒm; she/ dělív/ erěd mé.
Måy Í/ dělív/ěr hér/ frôm thě/ còld hánd
Whère nów/ shê líes/ wíth å/ brief él/ěgý?

لا يوجد بديل هنا ، مما لم نجد له سابقة ، حتى في التروكي في التفعيلة الثانية الحساسة من البيت الثاني . لا يقود هذا التقطيع المقترح الى إلقاء مغلوط ، ولكننا إذ نسترسل في القصيدة ، قد نبدأ بعد مقطعين أو ثلاثة بالشعور أن الخماسيات الآيامبية ذات النّبر ـ المقطع ليست هي الغرض . ولدى الكتابة الى ملحق التايمز الأدبي للدفاع عن (رچارد مرفي) الذي اتُّهم بفشله في السيطرة على الأوزان التقليدية وقعتُ أنا في خطأ معاكس إذ فرضتُ أن قصده كان أن ينظم أبياتاً رباعية النّبر على وزن النّبر الصِّرف ، أو ، بشكل عام ، على نمط (لانگلاند) باستعمال القافية أحياناً بدلَ تواتر الحروف الصحيحة . كان تقطيعي كالآتي :

Ón a patrícian: évening in Íreland
I was bórn in the gúest-room: shé delívered me.
May I delíver hér: from the cóld hánd
Where nów she líes : with a bríef élegy.

ما زلتُ أعتقد أن هذا التقطيع أقرب من التقطيع الآيامبي الخدّاع قليلاً في الاشارة الى كيفية القاء هذه الأبيات . لم يكن (مرفي) يقصد أحد التقطيعين ، وكان لا يريد من القارىء أن يتوقع أبياتاً آيامبية قياسية ، وكذلك لم يكن يتوقع من المرء أن

يستبعد نبر الكلام . ومن ناحية أخرى أخبرني (ب . س . جونسن) ، وهو أحد الشعراء الشباب الذين جرّبوا وزن المقطع الصّرف في أبيات عشرية المقاطع ، أنه يدرك أن الكثير من أبياته العشرية قد تنقلب الى خماسيات آيامبية قياسية نسبياً ـ فالمسحة الآيامبية مألوفة في إيقاعات الكلام الانگليزي المعتاد . وقد يحدث في المدى الطويل أن أهم فائدة للتجارب الحديثة في أوزان المقطع الصِّرف كونها لن تحل محل أوزان النّبر ـ المقطع ، أو أوزان النّبر الصّرف أو التجارب الانگليزية في الأوزان الكميّة ، بل إنها ستضفي مرونة أكبر على طريقة تناول هذه الأوزان .

يحسن بالمجرِّب أن يتحاشى حِساب المقاطع التي تقترب كثيراً من تقطيع النّبر ـ المقطع الآيامبي القياسي . تكون الأرقام الفردية مثل السبعة والتسعة أكثر انصياعاً للأوزان المقطعية من الأرقام الزوجية مثل الثمانية والعشرة . في تجاربه المقطعية في مجموعة رؤسائي الحزانى ، يحصل (توم گن) على نتائج طيبة في الرباعيات سباعية المقطع ، ذات القوافي الخارجة على النّبر ، التي غالباً ما تكون كذلك أنصاف قوافي :

1 2 3 4 5 6 7
I am approaching. Past dry
1 2 3 4 5 6 7
towers softly seeding from mere

ss

1234 5 6 7
delicacy of age, I
1 2 3 4 5 6 7
penetrate, through thickets, or
1 2 3 4 5 6 7
over warm herbs my feet press
1 2 3 4 5 6 7
to brief potency. Now with
1 2 3 4 5 6 7
the green quickness of grasses
1 2 3 4 5 6 7
mingles the smell of the earth. . .

أنا مقبِلٌ . عبر اليابس
من الأبراج علّتها السنابل قليلاً بفعل
تطاول الزمن ، أجوس
خلال الآجام ، أو
عَبر أعشاب دافئة ، تطأ قدماي
نحو انتعاشة قصيرة . الآن مع
الحيوية الخضراء في الأعشاب
تمتزج روائح الأرض . . .

هذه حركة طبيعية ، يبدو أنها تلائم موضوع استغوار الطبيعة المؤقت ، وتقاوم الأبياتُ التقطيعَ بشدّة ، سواء في رباعيات تروكية بتفعيلة أخيرة مبتورة أو في ثلاثيات آيامبية بنهايات مؤنثة .

لقد درسنا حتى الآن جميع الأنماط الممكنة في نظم بيت

من الشعر الانگليزي ، بوزن النَّبر الصِّرف ؛ بوزن النَّبر ـ المقطع أو التفعيلة المشدّدة ؛ بالوزن الكمّي (أو بأشباه مشدّدة من أنماط التفعيلة الكميّة) ؛ وبحساب المقطع الصّرف . لقد رأينا أن وزن النَّبر الصِّرف أكثر تساوقاً من غيره مع طبيعة اللغة الانگليزية ، لكنه لا يسمح بتنويعات لطيفة كالتي نجدها في وزن النَّبر ـ المقطع . وقد رأينا أن الوزن الكمّي لا يتناسب تماماً مع طبيعة اللغة الانگليزية ، لكن يمكن النظم به على شيء من النجاح ، رغم أنه يتعرض عموماً لخطأ التفسير عند ذي السمع غير المدرب ، فيحسبه وزن نبر ـ مقطع من نوع غير مألوف نسبياً . وأخيراً رأينا أن طبيعة اللغة الانگليزية ـ بما في ذلك غموض التعريف الذي نقدمه لمفهوم المقطع ـ تجعل وزن المقطع الصِّرف نظرياً لا يناسب اللغة الانگليزية كثيراً ، ومع ذلك استخدمه بنجاح كبير بعض المشهورين من الشعراء المحدثين . وقد حاولت ، من دون استعمال المصطلحات الخاصة بعلم الصوت ، أن أؤكد العلاقة الحميمة بين الأنماط الوزنية وأنماط الكلام الانگليزي ، وبخاصة أنماط المعنى ـ النَّبر . إن أفضل فائدة يمكن أن يجنيها القارىء المبتدىء من هذا الكتاب حتى الآن لا تكون باستخدام طرائقي في تقطيع شعر لم أقدّم أمثلة منه ، بل بمحاولة نظم أشعار من عنده حسب المبادىء المختلفة التي عرضتُ . نحن نقترب الآن من نهاية الرحلة . القافية موضوع بسيط لدى المقارنة بالايقاع ، والشعر الحر ، الذي سأفرد له فصلاً قصيراً في الختام ، سوف يظهر

دائماً ، عندما يكون ناجحاً ، ليس (حرّاً) بالفعل ، بل نوعاً من التعديل يجري على واحد من الأوزان الأربعة التي عرضناها : شعر النّبر ، شعر النّبر ـ المقطع ، الشعر الكمّي ، شعر المقطع الصِّرف . ولا توجد في اللغة الانكليزية مبادىء في النظم غير هذه ، في حدود معرفتي .

لقد تجاوزت في هذا الكتاب الصغير النظر فيما يدعى أحياناً نثر الطقوس الدينية ، كالمزامير مثلاً ، وغيرها من الفقرات الشعرية كالتي توجد في (كتاب الصلوات الانكليكي) أو في النسخة الرسمية من الكتاب المقدس . إن الأثر الشعري القوي في هذه الأمثلة يعتمد على النظائر البلاغية أكثر مما يعتمد على أي من المبادىء الوزنية الصِّرف :

«لا تخبروا في جَتّ . لا تبشّروا في أسواق اشقلان»[٥] .

يمكن استعمال نثر الطقوس الدينية وسيلةً في الكتابة على مستوى شعري عالٍ : مثل ذلك ما كتبه (ديفد جونز) في آناثيماتا وما فعله (اليوت) في ترجمة آنابازس تأليف (سان ـ جون بيرس) . كتب (كلوديل) كثيراً من أعماله في جمل طويلة من نثر الطقوس الدينية ، وهو ما يدعى بالفرنسية (بويتات) /مصغّر بيت/ وقد ننحت له في الانگليزية كلمة مشابهة . لكن نثر

الطقوس الدينية ، مهما تكن قيمته الجمالية ، لا يمكن أن يكون شعراً ، كما ترد الكلمة في هذه الدراسة بمعناها الذي يميل الى الضيق ، لكني أحسبه معنى مفيداً من الناحية العملية .

ss

٥

القافية

رأينا في شعر النّبر الصِّرف أن تواتر الحروف الأولى من شأنه الربط بين نصفي البيت الشعري ، وتحديد ، أو عَزل النصفين المربوطين لكي يصبحا بيت شعر لا قطعة نثر . وعند (سكيلتن) أصبح نصفا البيت بيتين مستقلين من شعر النَّبر تربطهما قافيتان في آخر البيتين ، أو سلسلة طويلة من القوافي أحياناً ، بدلاً من تواتر الحروف الأولى . بوجه عام ، تكون وظيفة القافية في شعر النَّبر ـ المقطع بالانگليزية مشابهة لوظيفة تواتر الحروف الأولى : تحديد أو عزل البيت الواحد من الشعر وربط أبيات متعددة من الشعر كذلك . لكن الروابط الممكنة عن طريق القافية تكون أكثر تنوعاً وأهمية من الروابط الممكنة خلال تواتر الحروف الأولى . وأحسب أن من المستحيل ، إذا لم تمر اللغة الانگليزية بتغيّرات عظيمة ، أن يكون بوسع أي شاعر انگليزي في المستقبل المنظور أن ينظم بيتاً من الشعر لا يكون في الأساس بيت نبر صرف ، أو بيت نبر ـ مقطع ، أو بيتاً كمياً (أو محاكاة مشددة له) أو بيتاً يستند في الوزن على حساب

SS

المقاطع . لكن بمقدور أي شاعر في أي وقت أن يبتكر شكلاً جديداً من المقطوعة ، أو يغيّـر في تشكيلات القافية المختلفة الموروثة في نمط بعينه مثل (الغنائية) . وإذا فسحنا المجال ، كما فعلنا في الفصل السابق ، لقافية النّبر النافر ، أو نصف القافية ، أو القافية النافرة ؛ لتواتر حروف العلة أو الصحيحة لاتّسع لدينا مفهوم القافية وما تستطيع أن تفعله : وقد نفيد كذلك من توسيع فكرتنا عن موضع القافية . إن وجود القافية في آخر البيت لا في أوله ، مثلاً ، مسألة تقليد وحسب ؛ لكن القافية الداخلية ظاهرة شائعة ومؤثرة .

تكون القافية في الموروث من الشعر الانگليزي ذي النّبر ـ المقطع في آخر البيت ، وتشكّل الكلمتان قافية عندما يتفق فيهما حرف العلة الرئيس ، ذو النبر الرئيس ، مع اتفاق الحروف الصحيحة التي تلحق بها واختلاف الحروف الصحيحة الأولى مثل :

no , so - can , ban - long , song, length , strength .

أما الكلمات التي تتفق في اللفظ تماماً رغم اختلافها في المعنى ، مثل rose بمعنى وردة ، ونفس الكلمة التي تفيد ماضي الفعل rise/نهض/ فانها لا تعد من القوافي الصحيحة في الانگليزية ، رغم أنها في الفرنسية تدعى قافية غنيّة وتعدّ زينة : لكن الانگليزية تقبل القوافي من نوع grows , rose وكذلك love , glove . مثل هذه القوافي التي تقع على مقطع قوي واحد تدعى

ss

بالـقوافي المذكّـرة . أمـا القـوافي مثـل roses, poses أو pretty , witty فانها تدعى بالقوافي المؤنثة : وتكون القوافي من نوع niminy , priminy - prettily , wittily - rosily , cosily مما يدعى بالقوافي الثلاثية ، ويقتصر استعمالها عادة على الشعر الخفيف أو الهازل . ويمكن أن توجد قوافٍ من أكثر من ثلاثة مقاطع مثل visibility, risibility أو يمكن أن تُختَرع ، لكن استعمالها ينحصر في الشعر الهازل جداً وأحياناً في شعر ملاهي الموسيقى أو شعر الهذر .

إن اللغة الانكليزية أقل غنى في قوافيها من كثير من اللغات الأخرى . فكلمة amore/ حب/ في اللغة الايطالية تشكل قافية مع كلمة cuore/ قلب/ لكن كلمة love/ حب/ في الانكليزية لا تشكل قافية كاملة الا مع الكلمة السمجة shove/ دفش ، دفع بغلظة/ أو مع الكلمة المبتذلة glove / قفّاز/ وهي قافية غنيّة كامنة في حد ذاتها . أما كلمة God/ الله/ المليئة بالغنى قدر امتلاء كلمة love/ حب/ بالمعنى ، فانها لا تجد قافيتها الأنسب الا في كلمة odd/ غريب ، شاذ/ مثل : How odd/ of God/To choose/The Jews(كم غريباً/ من الله/ أن يختار/ اليهود) أو في كلمة sod (وهي طبقة التراب التي يدفن تحتها الميت أملاً في ملاقاة ربه أو الثواء في رحمته) . توحي كلمة death/ موت/ الرتيبة بكلمة breath/ نَفَس/ كما توحي كلمة moor/ قمر/ المشابهة في الرتابة بكلمة June/ حزيران/ . أما

SS

كلمات stream, gleam, dream / جدول ، ألَق ، حُلم/ فانها تتعلق ببعضها بشكل واضح . من أجل ذلك نجد عدداً من قوافي التساهل، وهي القوافي التي تبدو للعين كذلك ، لا للأذن ، مثل Love , move/ حب ، يتحرك/ قد جرى التعارف على قبولها في نظم الشعر بالانكليزية ؛ ومن أجل ذلك أيضاً نجد عدداً من الشعراء المعاصرين ابتداء من (ولفريد أوين) يبحثون عن بديل لمفهوم القافية الموروث . ان الانكّليزية لغة (مثقلة بالحروف الصحيحة) ، مـلأى بكلمات تنتهي بتجميع حروف صحيحة شديدة الغلظة ـ ولنتذكر كلمة Sixths/ السوادس/ وهي كلمة لا تشكل قافية مع غيرها لحسن الحظ ـ لذا هي أقل ملاءمة لنظم الأغاني اليسيرة من لغات مثل الايطالية أو لغة أهالي جنوب سكتلند التي يتكلمها (برنز) وتمتلىء بكلمات تنتهي بحروف علة مفتوحة . هذا مثال من شعر (برنز) .

O never look down, my lass, at all,
O, never look down, my lass, at all,
Thy lips are as sweet, and thy figure complete,
As the finest dame in castle or hall.

لا تُغمِضي خجلاً يا بُنيَّتي أبداً ،
لا تُغمِضي خجلاً يا بُنيَّتي أبداً ،
شفتاك حلوتان وقوامك مكتمـل
مثل أجمل سيدة في قلعة أو قصر

فإذا أضفنا حرفي اللام على آخر كلمة في أصل البيت

الأول والثانيّ والرابع ، وبترنا التصغير في كلمة (بُنيَّة) ضاعـ
اللّكنة ، وذهبت كل فتنة في القصيدة ، وبخاصة عند بتـ
التصغير في أصل كلمة (بُنيَّة) مما يُفسد الايحاء بوجود قافيـ
رباعية في *Lass*ie, at *a'/Cast*le or *ha'*. لكن الانكَليزية تتفوق ،
من ناحية ، لا في استخدام القافية موسيقياً بل في الاشارة الى
المعنى بشكل حادّ بارز (وهنا تكون النهايات المثقلة بالحروف
الصحيحة ذات فائدة) : ويصح ذلك بخاصة في (المزدوجة
البطولية) التي تقدم خير أمثلة الظّرف والادهاش في شعر
(پوپ) .

But ne'er one sprig of laurel graced these ribalds
From slashing Bentley down to piddling Tibbalds . . .

Rufa, whose eye quick-glancing o'er the Park
Attracts each light gay meteor of a Spark,
Agrees as ill with Rufa studying Locke,
As Sappho's diamonds with her dirty smock. . . .

Now deep in Taylor and the Book of Martyrs,
Now drinking citron with his Grace and Chartres,
Now conscience chills her, and now passion burns:
And Atheism and Religion take their turns.

ليس من عُسلوج غار يكرِّم هؤلاء السفهاء
ابتداء من(بنتلي)السليط نزولاً الى (تبالدز)الوضيع . . .

(روفا) بنظرات تتلامح عبر المرج
تجتذب كل غندورٍ خفيف الشمائل ،
تتنافَرُ مع (روفا) دراسة (لوك)

تنافُر جواهر (سافو) مع ثوبها الوسخ . . .

تارة غارقة في (تيلر) وأخرى في (كتاب الشهداء)
وتارة تشرب الليمون و(الشارتر) مع صاحب السموّ ،
تارة يؤنّبها الضمير وتارة يحرقها الشوق :
والالحاد والتديّن يتناوبان الدور . . .

إن وضع هذا المقتطف من (پوب) مقابل آخر من (برنز) يؤكد النقطة التي أشرتُ اليها آنفاً : فبالرغم من أن ثمة الكثير من نفيس الأغاني ومؤلّفيها في اللغة الانكليزية ، يبقى أفضل الشعر الانكليزي بوجه عام مما يميل الى الصنف الدرامي أو القصصي أو التأمّلي أو الوصفي مما يؤلّف لصوت المتكلم دون المغنّي . (ويصح هذا على كثير من القصائد التي تعارفنا على تسميتها (غنائية) : فغنائيات شكسپير ومطوّلات (كيتس) مثلا مقصودة لصوت المتكلّم) .

يصنّف (جفري ن . ليج) أنواع القافية الممكنة بالشكل الآتي وذلك في كتابه دليل لساني الى الشعر الانكليزي . تتكون القافية في نظره من حرف (صحيح ـ علة ـ صحيح) ولكنه يشير أن الحرف الصحيح قد يكون غائباً تماماً أو قد يبلغ الثلاثة عدداً قبل حرف العلة (وتشكل كلمة Strength مثالاً على ورود ثلاثة صحيحة قبل حرف العلة) كما قد يغيب الصحيح تماماً أو قد يبلغ الأربعة عدداً بعد حرف العلة (وتشكل كلمة sixths التي تنطق siksths مثالاً على الأربعة الصحيحة بعد حرف العلة) . لذا

ss

يتكوّن لدينا ستة أنماط من النظائر الصوتية في أزواج المقاطع . نشير هنا بحرف غامق الى الأجزاء التي لا تتغير :

(١) تواتر الحروف الأولى : صحيح ـ علّة ـ صحيح :

*Gr*eat, *gr*ow

(٢) تواتر حروف العلة : صحيح ـ علّة ـ صحيح :

Gr*ea*t, f*ai*l

(٣) تواتر الحروف الصحيحة : صحيح ـ علّة ـ صحيح :

Gre*at*, mea*t*

(٤) القافية المقلوبة : صحيح ـ علّة ـ صحيح :

*Gr*e*a*t, *gra*ze

(٥) نظيرة القافية : صحيح ـ علّة ـ صحيح :

*Gr*eat, *gr*oat

(٦) القافية الصحيحة : صحيح ـ علّة ـ صحيح :

Gr*eat*, b*ait*

يجب إيراد بعض الملاحظات حول كلٍّ من الأنماط التي يقدمها (ليج) . فمثال التركيبة الأولى لديه يشمل النوع البسيط جداً في النمط الأنگلو ـ سكسوني دون نمط (ويلز) الأكثر تعقيداً ، والذي تتردد أصداء منه أحياناً في الشعر الانگليزي ، مثل هذا البيت من شعر (وردزورث) .

The *sl*eepless *s*oul// that *p*erished in his *p*ride

الروح الساهرة التي نَفَقَت جرّاء كبريائه

SS

حيث تكــون تـركيبــة النصف الأول من البيت حــرفين صحيحين بعدهما حرفة علة ، ثم يأتي الصحيح الأول يتبعه حرف علة ، ثم يأتي الصحيح الثاني : ويكون النصف الثاني من البيت *p*erished, *pr*ide صورة مرآة معكوسة عن التركيبة نفسها . ربما كان (وردزورث) قد عثر على هذه التركيبة بفعل مصادفة سعيدة ، لكن (هوپكنز) قد توفّر على دراسة الشعر (الويلزي) فقدّم لنا شيئاً أكثر زينة ، رغم انطوائه على نجاح أقل ، وذلك في البيت .

And *fr*ightful a nightfall *f*olded *r*ueful a day,

هبوط ليل مُرعب طوى نهاراً محزناً ،

حيث نجـد الحرفين الصحيحين فـي التواتـر الأول منقسَمين بين مقطعين لاحقين من النبر القوي . لقد علمتُ من أصدقائي من أهل (ويلز) أن كلا المثالين ، رغم أنهما من غير المألوف في الانگليزية ، يعدّان في لغة (ويلز) على شيء من الفجاجة والبدائية . لقد حاول الناقد الأميركي (كينيث برك) أن يوسّع فكرتنا عن تواتر الحروف الأولى بقوله إن ثمة علاقة بين صوت حرف الميم والباء ، وبين النون والدال في المواضع الأولى أو المواضع المتقدمة في الكلمة ، كما نكتشف عندما نصاب بزكام في الأنف . قد نحاول تجربة هذه النظرية ، على شيء من التجديف ، مع بيتين شهيرين من شعر شكسپير .

SS

Whed to the sessiods of sweet siled thought
I call to mid rebebradce of things past.

/ بينما يكون أصل البيتين من أول الغنائية رقم ٣٠ :

When to the sessions of sweet silent thought
I call to mind remembrance of things past.

عندما تجتمع الأفكار الهادئة الحلوة
أدعو للذهن ذكرى الأيام الخوالي .

رغم أن فكرة (برك) تبدو مضحكة قد يصح أن فكرتنا عن تشكّل الحروف الصحيحة وتقاربها في الشعر ستمتد أبعد من مفهوم الشكل البسيط من تواتر الحروف الأولى .

من بين الأنماط الأخرى عند (ليج) يكون تواتر حروف العلة كثير الورود في شعر الحكايات والشعر الشعبي ، لكنه قليل نسبياً في الشعر الفني المشذّب . وقد يوجد ذلك أحياناً لدى شاعر يتميز بميـل شديد نحو الشعر الشعبي وشعر الحكايات مثل (هاردي) . أما تواتر الحروف الصحيحة فانه يشمل ما دعونا بقافية التساهل مثل love , move ؛ وثمة شيء كثير الورود في الشعر الحديث هو القافية النافرة المقصودة أو نصف القافية ، كما نجد عند (ييتس) في بداية قصيدة (عيد الفصح ١٩١٦) إذ يجعل من houses قافية مع faces . يستهوي تواتر الحروف الصحيحة الشعراء المحدثين لأنه يوسّع كثيراً في مدى القوافي الممكنة في اللغة الانگليزية . لا توجد قافية صحيحة مع كلمة

SS

orange/ برتقال/ مثلاً ، لكنها يمكن أن تجد قافيتها في كلمتي Syringe/ إبرة طبية/ أو arrange/ ينظّم/ ذات النبر النافر في تواتر الحروف الصحيحة . ولا توجد قافية مع النطق الحديث للكلمة oblige/ يجبُر ، يُلبّي /لكن الكلمة تجد قافيتها في تواتر الحروف الصحيحة ذات النبر الصاعد في كلمات مثل assuage/ يسكّن/ وrage/ هياج / . يصعب أحياناً أن نعرف قصد شاعر مثل (ييتس) يجعل من كلمتي Sun, on قافية ، أو من that, but ، إن كان في هذا تواتر حروف صحيحة مقصود أو أنه محض قافية ناقصة ، تبدو أقل نقصاً بالنسبة لاذن انگلو - ايرلندية منها الى أذن انگليزية بالولادة . بالنسبة لأذني السكتلندية تبدو قافية (ييتس) جميلة جداً عندما يكون حرف الراء في آخر الكلمة مجهوراً ، لكن الكثير من أهالي جنوب انگلترا ممن سألتُ لا يحبّون ذلك :

What voice more sweet than hers
When young and beautiful
She rode to harriers?

أي صوت أعذب من صوتها
وهي فتيّة جميلة
يوم كانت تخرج للقنص ؟

يجب أن نذكر أن كبار الشعراء في هذا القرن كانوا يتكلمون لهجات شتى من الانگليزية : اميركية وايرلندية . عند

ss

(فروست) مثلاً ، نجد اسم المفعول been في موضع القافية يرد دائماً على صورة bin كما كانت اللغة تنطق في عصر الملكة اليزابيث . في الشعر القديم ، من الحكمة أن نفترض غالباً أن ما يبدو قافية ناقصة أو تواتر حروف صحيحة ربما كان قافية جيدة في لفظ زمان الشاعر ومكانه :

Let the death-divining swan
That defunctive music can . . .

Here thou, Great Anna, whom three Realms obey,
Dost sometimes Counsel take, and sometimes Tea.

. . . by flatterers besieged,
And so obliging that he ne'er obliged.

ليكن الأوَزّ المتنبِّىء بالموت
الذي يجيد لحون الجنّاز . . .

هنا ، يا (آنا) العظيمة ، التي تطيعها ثلاثة أقطار ،
تتناولين المشورة حيناً ، وحيناً الشاي .
. . . محاط بالمنافقين ،
بالغُ الرضى أنه لم يُرضِ أحداً قط .

إن ما يدعوه (ليچ) القافية المقلوبة ليس مما يستخدمه الشعراء الانگليز كثيراً ، لذا كان عليه أن يخترع اسماً لها . والذي يعنيه هو هذا الصدى الموجود في هذا البيت من شعر (هوپكنز) .

*Qu*elled or *qu*enched, in *lea*ves the *lea*ping sun,

SS

مرويّةٌ أو مُطفأة ، في الأوراق الشمس متطافرة

وكان بمقدوره أن يشمل ذلك في تواتر الحروف الأولى ، كتواتر يحمل صدى حرف علّة . يمكن لتسمية (القافية المقلوبة) أن يكون لها معنى آخر أكثر وضوحاً ؛ إذ يمكننا تخيّل قصيدة من نظم المزدوجات يصنع لها الشاعر قوافي من نوع

bad, dab- bark, crab- mate, tame

وهكذا ، حتى نشعر بقصد الشاعر دون شك بعد بضع مزدوجات . ولا أحسب أن أحداً قد فعل هذا عن قصد في الشعر الانگليزي ، كما لا أرى إن كان في ذلك كبير جدوى . قد يكون ذلك أكثر فائدة في داخل البيت ، بما في ذلك قلب تواتر الحروف الصحيحة ، لغرض توليد العبارات . هذه بعض الأمثلة التي تحضرني مما يشمل قلب القافية أو الحروف الصحيحة : sagging gas/غاز متسرِّب/ dearth of thread/ شُحّة خيوط / ، load of dole/ حمولة إعانة/ ، scudding dusk/ غسق مندفع/ ، black club/ هِراوة سوداء/ .

تكون نظيرة القافية مما يشبه القافية الغنيّة مع المحافظة على الحروف الصحيحة نفسها وتغيير حرف العلة الداخلي . وخير من مارس هذا النوع من القافية هو (ولفريد أوين) الذي يقتطف (ليج) بعض الأبيات من قصيدته (لقاء غريب) .

يبدو أنني قد نجوت من ساحة المعركة
عبر نفق عميق كئيب ، لم يُرحض منذ زمان .

خلال صخور طحنتها الحرب العاتية .
رغم ذلك كان ثمة الراقدون المكدسون يئنّون . . .

/ يجعل الشاعر قوافيه من - groined , groaned escaped , scooped / رغم أن (أوين) قد اكتشف ذلك بنفسه ، يخبرنا (ليج) أن هدا كان يستخدم في الشعر الآيسلندي في القرون الوسطى ، وتبدو أبيات (أوين) بالنسبة اليّ من وزن النبر الصرف :

It séémed that oút: of báttle I escáped
Down some profóund dull túnnel: lóng since scóóped
Through gránites which titánic: wárs had gróined
Yet alsó there encúmbered: sléépers gróaned . . .

إن هذا مما يناسب الحركة الثقيلة القوية المتكررة غير المتنوعة التي تميز شعر النبر الصرف ، لكنه لا يناسب شعر النبر ـ المقطع الذي ،على قدرما أعلم ، لم يسبق أن استعمل فيه بنجاح (بسبب التوكيد الرتيب الثقيل على المعنى في آخر مقطع مشدّد من البيت . وفي الوقت نفسه لا بد من الاشارة أن بعض القراء يرى أن قصيدة(لقاء غريب) نفسها قد نظمت بشعر النبر ـ المقطع) .

لقد كان الغرض من هذا الكتاب ، كما أسلفت القول ، تمهيدياً لا شمولياً ، وأن يقدّم عرضاً لا معجماً . إن الكثير من الكتب التي تعالج الوزن تفرد فصلاً تحاول فيه الاحاطة بأنماط المقطوعة في الشعر الانكليزي ؛ لكني أرى ، إذ يكون تقطيع بيت من الشعر مسألة خدّاعة وصعبة في اللغة الانكليزية دائماً ،

أن أيّ امرىء يستخدم تشكيلة abab وتطالعه غنائية من شكسپير أو (پترارکا) ، ثُلاثية القوافي ، الخ يكون بمقدوره أن يعد القوافي ، بما في ذلك قوافي الردّة ، فيقرر بنفسه مدى الآثار الجمالية في الامكانيات التي تكاد لا تنتهي من. تشكيلات المقطوعة في الشعر الانكليزي. لكن قد يكون من المفيد ذكر القليل من الملاحظات العامة التي لا تتغيّر . أظن أن الكثير من المقطوعات وأنماط الشعر الفردية (مثل الغنائية) تتكون من تركيبات من اثنين من الأنماط المقفّاة التي تبدو ألصق بطبيعة اللغة الانكليزية - وهما الرباعية (abab) والمزدوجة(aa) . يبدو من الصعب في الشعر الانكليزي تناول الأنماط التي تقوم على وحدات من ثلاثة أبيات ، مثل ثُلاثية القوافي الايطالية أو الأشكال المبسّطة منها . إن غنائيات شكسپير ، التي قد تكون أعظم الغنائيات في اللغة الانكليزية ، تتكون في الواقع من ثلاث رباعيات قوافيها abab - cdcd - efef تلحق بها مزدوجة قافيتها gg . إنني أجد ، وأحسب أن هذا ما يجده الغالبية من محبّي الشعر ، اني أحفظ عن ظهر قلب كثيراً من الرباعيات الأولى من غنائيات شكسپير دون الرباعيات الثانية أو الثالثة ، وإني لدى إعادة قراءة الغنائيات أجد في الغالب أن المزدوجة اللصيقة تافهة تخيّب الآمال . تكون الغنائية الايطالية الصحيحة ذات قوافٍ قوامها abba abba فلا تزيد القوافي عن اثنتين في الثُمانيّة (أو القسم الأول بأبياته الثمانية) يعقبها تنويع قافيتين أو ثلاث أخرى في السُداسيّة (أو القسم الثاني بأبياته الستة)

SS

يمكن ترتيبها بأشكال شتى من دون أن يكون آخر بيتين من قافية واحدة ، إلا إذا كانا من قافية البيت الأول من السداسية . يجب أن توجد وقفة في المعنى بين الثُمانية والسُداسية ، ولم يراع (ملتن) هذه الوقفة دائماً رغم أنه واحد من أكبر من نظم الغنائية في الانگليزية . لكن غنائيات (ملتن) و(وردزورث) تنطوي على وحدة شكلية أكثر تعقيداً من غنائيات شكسپير ، فبحفظ المرء جزءاً منها قد يحفظ القصيدة جميعاً . تميل حركة الثُمانيّة أن تكون مندفعة متقدمة ، في حين تميل حركة السُداسيّة أن تكون متقهقرة مستسلمة ، أشبه بحركات الموج على الشاطىء . يأتي (هوپكنز) في الدرجة الرابعة في شهرة أصحاب الغنائيات ، لكن المرء يشعر أن غنائياته يغلب أن تكون قصائد عظيمة أكثر منها غنائيات عظيمة .

إذا أخذنا الرباعية والمزدوجة على أساس أنهما أول نمطين من المقطوعة الانگليزية تكون الصفة الجمالية في المزدوجة اللصوق ، والاحكام والدقة والتركيز .

يَدُكَ ، يا زعيم الفوضى ، تُسقط الستار
فتغمر العتمةُ الشاملة كلَّ شيء .

وتكون صفة الرباعية ، كما يقول (دكتور جونسن) رغم أنه لم يصفها بهذه الكلمات بالضبط، نوعاً من الاتساع والعظمة :

كم دُرّةٍ ذات ألقٍ صافٍ نقي
تغيِّب كهوفُ البحر المظلمةُ بعيدةُ الغور :

كم زهرةٍ تولد لتذوي فلا تُرى
ويضيع شذاها في هواء القفر . / گرَي : مرثية/

تتكون أغلب المقطوعات الطولى ، كما قلت ، من تشكيلات من هذه الأنماط ، أو أنها أحياناً ، كما في الكثير من المقطوعات في أغلب مطوّلات (كيتس) ، تختصر من الغنائية (أول رباعية من الغنائية مع السداسية في قصيدة الى عندليب ، والبيت الثاني من الأخير مختصر؛ وفي قصيدة الى الخريف ثمة بيت أضيف الى السداسية مشكّلاً مزدوجة قبل البيت الأخير ومقطوعة من أحد عشر بيتاً) .تكون الوحدات ثلاثية الأبيات أقل سهولة في التناول في اللغة الانگليزية ، وبعض السبب في ذلك أنها تتطلب استمرارية في القافية : فثلاثية القوافي بشكلها الصحيح ، كما في شعر (دانته) ، قوامها aba - bcb - cdc وهكذا . ان الاستعمالات المتميّزة الوحيدة لهذا الوزن في حدود معرفتي توجد عند (وايات) الذي قدمها في تصرفه بترجمة هجائيات (آليماني) وذلك في أواسط القرن السادس عشر ، اضافة الى ما نجده عند (شيلي) في قصيدته الكبرى غير المكتملة انتصار الزمن . وقد استعملها (بنيون) ببراعة في ترجمته شعر (دانته) لكنه أكثر من استخدام قلب القوافي والقافية المؤنثة . أما (اليوت) فقد قلّد تأثيرها من دون تتبّع نمطها وذلك في فقرة مشهورة من لتل گدنگ على غرار فقرة مشابهة من (دانته) . ويمكن كذلك استعمال سلسلة من ثلاثيات ذات قوافٍ ثلاثية ، تتكرر

أربع مرات ، تتبعها مزدوجة لا ثلاثية خامسة ، وذلك من أجل الوصول الى نمط غنائية غير قياسي ، يكون أكثر سرعة ومرونة من نمط الغنائية المعتاد ، كما نجد في مقطوعات قصيدة (شيلي) بعنوان قصيدة الى الريح الغربية .

يا ريح الغرب الجموح ، يا نسمة من كيان الخريف ،
يا من أمام حضورها غير المرئي ينساق
ميّت الأوراق ، أشباحاً تهرب من ساحر ،
صفراء ، سوداء ، شاحبة ، مضطربة الحمرة ،
جموع حلّ بها الوباء : يا أنتِ
التي تسوقين الى فراشها الشتائي المظلم
مجنّحَ البذور ، حيث تقبع مقرورة ثاوية ،
كلٌّ كجثة في قبرها ، حتى
تهبّ اختُك اللازوردية ، ريحُ الربيع ، فتنفخ
صُوْرَها عبر الأرض الحالمة ، فتملأ
(إذ تبعث حلوَ البراعم كقطيع يرعى في الهواء)
السهلَ والتلَّ بالألوان الحيَّة والشذى :
يا روحاً جموحاً ، تسري في كل صوب ؛
مدمِّرةً وحافظةً ، اسمعي ، ألا اسمعي .

تكون القوافي بهذه الصورة aba bcb cdc ded ee . ومما يشير الى صعوبة هذا النمط في الانكليزية أن شاعراً مثل (شيلي) يورد حتى في مقطوعته الأولى قافيتين غير مكتملتين : thou مع low, blow ثم air مع everywhere, hear . ويجب أن نلاحظ

SS

كذلك أن هذه المقطوعة من أربعة عشر بيتاً ثلاثية القوافي تتميز بعجلة متواصلة لا نجدها في غنائيات شكسبير أو پتراركا ؛ فهي تثير التوقعات ، ويبدو أنها تقود الى المقطوعة اللاحقة ، في حين تميل كل غنائية أن تبدو وحدة قائمة على نفسها ، قصيدة قصيرة حكيمة ، في متوالية غنائيات تروي قصة ليست كما نجد عند (سدني) في استروفيل الى ستلا .

إن مما يصدق بصورة أكبر حتى من حالة التمييز بين أنواع الوزن المختلفة في الانكليزية ، أن القارىء المبتدىء سيفيد من محاولة بناء أنماط مختلفة من المقطوعة لنفسه ، متفحصاً إمكانياتها ، ففي ذلك فائدة أكبر من الرجوع الى دواوين الشعر وترقيم الحواشي بأحرف الألف والباء والجيم . لا شيء يبعث على السأم أكثر من محاولة استظهار أنظمة القوافي في الأنواع المتعددة من القصيدة القياسية القافية ؛ ولكن لدى النظر في أنماط المقطوعات الأكثر تنميقاً ، أو القصائد الأقصر مثل الغنائية و (الڤيلانيل) قد يكون من المفيد معرفة المواد التي بنيت منها الأنماط الأكثر تنميقاً ، وهي المزدوجات والرباعيات والمثلثات .

ss

٦
الشعر الحرّ

يمكن استعمال اصطلاح الشعر الحر في أشكال واسعة جداً . كان المرحوم (هربرت ريد) يظن أن (وردزورث) و (كيتس) في أحسن أمثلة الشعر المرسل لديهما إنما يكتبان في الواقع شعراً حراً ؛ وهو لم يكن يحسب حساب المرونة الكبيرة والاستعداد لقبول البدائل في البيت الآيامبي الخماسي من الشعر الانگليزي . إن قصيدة (ملتن) لسيداس وقصيدة (وردزورث) **همسات الخلود** تشكلان مثالاً على غياب المقطوعة ذات الطول المحدد أو نظام القافية المعيّن ، حيث توجد أبيات (معلّقة) أو غير مقفّاة ، وحيث تتداخل أبيات أقصر بين أبيات أطول على غير نظام ، فالقصيدتان لذلك نوع من الشعر (الحر) . وقد يطلق بعض النقاد هذا الاصطلاح على أية قصيدة تعجبهم ولا يبدو أنها قد نظمت على أوزان آيامبية قياسية . كان (ييتس) مثلاً من أعظم من ملك ناصية الوزن الآيامبي التقليدي ، رغم أنه كان ، كما رأينا ، يفرط في (الحرية) والمرونة . لكني قد عثرت مؤخراً على محاولة لتقطيع مطلع واحدة من أعظم قصائده المتأخرة بيزانتيوم هكذا :

The ún púrged ímages of dáy recéde.

تتراجع صور النهار غير المُطَهَّرة .

لقد امتُدح (ييتس) لتكديس نبرات الوزن الثلاثة الأولى من الخماسي الآيامبي وتفريق النبرتين الأخيرتين . فلو صح ذلك الفرض لكان الشاعر إنما يكتب نوعاً من الشعر الحر . لكن إذا استعملنا الصيغة المبسطة من نظام الأربع النبرات عند (تريگر ـ سمث) وجدنا أن البيت يمكن أن يقطّع بشكل نظامي كامل هكذا :

1 2 3 4 1 2 1 4 1 4
The un/purged im/ages/of day/ recede,

أو حسب طريقتي الأخرى في التأشير هكذا :

Thê ûn/pùrged ím/ȧgês/ ôf dáy/ rêcéde.

ولو شئنا وضع نبر معنى أقوى على -un وهو ما لا أستطيع تسويغه بلاغياً ، لكان هذا التقطيع في حدود القياس والقبول .

1 3 3 4
The un/purged im/ . . .

أحسَبُ أن الكاتب المشار اليه قد أضلّته إمكانية التقطيع على أربع نبرات من نظام النّبر الصرف ، وهو ما يمكن لمسه كذلك في المنطوى من البيت الآيامبي :

The únpurged ímages: of dáy recéde.

إن الكثير مما يحسب في عداد الشعر الحر ، أو الشعر الذي يكسر القواعد القديمة ليس في الواقع سوى استعمال ذكي

للمرونة الكبيرة في تلك القواعد القديمة . لكن ثمة شعراء كبارا يصممون ، خلاف (ييتس) ، على كتابة ما يحلو لهم تسميته بالشعر الحر ، فيجب أن يكون هؤلاء موضع اهتمامنا .

في أواسط القرن التاسع عشر وأواخره ، كان عدد من الشعراء أمثال (وتمن) و (هنلي) يجرّبون كتابة أشعار غير مقفّاة في أسطر تتراوح في الطول ، حتى ان شاعراً مثل (ماثيو آرنولد) ، وهو شديد الحرص على الشكل النظامي ، كان قد كتب قصائد ممتعة في أبيات قصيرة غير مقفاة لا تتبع نمطاً معيّناً في الطول أو الوزن . لكن الشعر الحر في القرن الحالي لا يستهدي بهذه الأمثلة قدر ما يصدر عن الحركة الصُوَرية . ترجع جذور هذه الحركة الى جماعة من الشعراء مغمورة لكنها مهمة ، بعضهم - مثل (تانكرد) و (كامبل) و (ستونر) - قد طواهم النسيان اليوم ، لكن اثنين منهم (ت . ي . هيوم) و (ف . س . فلنت) ما زالا يذكران بوصفهما من المنظّرين والمجددين أكثر منهما شاعرين ، وهو ما يستحقان عن جدارة . كانت هذه الجماعة تلتئم في (نادي الشعراء) في حدود العامين ١٩٠٧ ، ١٩٠٨ ، وكانت هذه الجماعة قد ملّت من الشعر الفكتوري المتأخر ، وبخاصة ما فيه من حشو بلاغي ، وصفات مملولة يفرضها الالتصاق بالبيت الآيامبي القياسي ونظام القافية المحدد . لقد كانوا مهتمين بشعر (هايكو الياباني ، وشعر المغازي عند (روبرت هريك) / القرن السابع عشر/ والتناظر في شعر الكتاب المقدس : وكان (فلنت) و (هيوم) على دراية

SS

بنظريات (گوستاف كان) وتطبيقاتها . وهو شاعر مغمور لكنه من كبار دعاة الشعر الحرّ في فرنسا . عندما قدم (عزرا پاوند) الشاعر الأميركي الشاب من البندقية الى انگلترا عام ١٩٠٨ قابل هذه الجماعة ، لكنه في ذلك الوقت كان يكتب شعراً من نمط مختلف تماماً ، يستند الى دراسته شعر (سوينبرن) و (وليم موريس) و (روزيتّي) وبعض الشعراء الانگليز في الحقبة الأخيرة من القرن التاسع عشر ، كما يستند الى دراسته شعر القرون الوسطى وعصر الانبعاث باللغات الأوربية المتفرعة عن اللاتينية / الفرنسية ، الايطالية ، الاسپانية ، الپروڤنسية . . . / وذلك عندما كان طالباً جامعياً في الولايات المتحدة . بقي (پاوند) على هذه الحال حتى حدود عام ١٩١٢ عندما لحق بحركة ١٩٠٨ التي طواها النسيان ، فابتكر وأشاع اصطلاح (الصوَريّة) وجمع تحت رايته عدداً من شباب الشعراء أمثال (رچارد آلدنكتن) و (هـ . د .) . لكن پاوند كان لا يقيم على حال ، فسرعان ما تخلّى عن الصورية بوصفها حركة ، ودعا نفسه بدل ذلك (الحوّام) . كانت الصوَريّة قصيرة العمر في انگلترا ، رغم أن اثنين من الشعراء الانگليز هما (هربرت ريد) و (بازل بَنتِينگ) يمكن أن يعدّا بين اتباع (پاوند) . أما في الولايات المتحدة ففي القصائد القصيرة من شعر (وليم كارلوس وليمز) ومن لحقه من جماعة (الجبل الأسود) مثل (روبرت كريلي) عاشت الصوريّة مدة أطول ، وبخاصة في عنصر (الشعر الحر) . ويمكن القول إنها ما تزال منتعشة .

كان (اليوت) صديق (پاوند) الذي يصغره بقليل يكتب قصائده الأولى وهو يجهل الصورية تماماً بوصفها حركة ، لكنه كان متأثراً جداً بقصائد الشاعر الفرنسي (جول لافورگ) وهي من الشعر الحر المقفى أحياناً : أما قصائد (اليوت) اللاحقة فقد تأثرت بالشعر المرسل المفرط في الحرية والمرونة مما يوجد في الدرامه (اليعقوبية) /حدود أول حقبتين من القرن السابع عشر/ . لذلك فإن الشعر الحر في هذا القرن يمكن أن يرى على أنه ثورة ضد موت وانجلال قواعد النظم في أواخر عهد الملكة ڤكتوريا والعهد الادواردي /في مطالع هذا القرن/ وعلى أنه بحث عن أمثلة جديدة وأفكار في مواضع شتى . إن التركيز وتقليم الأغصان الميتة وتقديم شيء (على هيئة (صورة) أو مُشتَبك من المشاعر لا عملية تفكير منطقي أو عرض بلاغي معقّد) بشكل اقتصادي قدر المستطاع هو المبدأ العام عند الصوَريين جميعاً ، وهو ما يمارسه عدد من كتّاب الشعر الحر الذين لا يريدون لأنفسهم صفة الصوَريين . لكن بعض كتّاب الشعر الحر ، أمثال (د . هـ . لورنس) كانوا يتبعون طريقة معاكسة ، تستند على شعر الكتاب المقدس وعلى شعر (وتمن) ، بالتوسع بالتكرار مع التنويع ، وبالتناظر البلاغي ، دون التركيز . كان (هربرت ريد) كما أسلفت القول لا يرى في الشعر الحر عند (لورنس) ولا عند (وتمن) أيضاً ، ما هو شعر في الواقع . فهو قد يضعه في صنف (البويتات) أو نثر الطقوس الدينية .

ss

إن الذي أعدّه من جيّد الشعر الحر هو الشعر الذي لا يبدو عليه إمكانية التقطيع القياسي ، لكنه يبدو دائماً على تخوم ذلك التقطيع ؛ شعر ليس على وزن النبر الصرف تماماً ، ولا على وزن النبر ـ المقطع ، ولا الوزن الكمّي ولا عدد المقاطع الصرف ، لكنه الشعر الذي يبدو دائماً على مقربة من واحد أو آخر من هذه الأوزان ، أو قد يجمع بين اثنين منهما ، أو قد يتعمّد التغيير المفاجىء بين وزن وآخر . وقد يضيف المرء أن كتّاب الشعر الحر يكثرون من استخدام الوقفة بشكل واعٍ أكثر مما يفعل الشعراء التقليديون ، فتأتي الرقفة في وسط الأبيات أو بين مجاميع الأبيات ، أو في أواخرها : وإن هذه الوقفات يشير إليها استخدام الهوامش العريضة والفراغات على الصفحة بشكل ملحوظ ، وهذا ما يدعى أحياناً (التقطيع البصَري) .

ثمة نمط حديث من القصيدة ، هي القصيدة (الملموسة) التي لا يقصد لها أن تتلى بشكل مسموعٍ أبداً ، بل أن تشكّل نمطاً مطبوعاً ممتعاً على الصفحة ، نمطاً تغلب عليه ظلال من المعاني . هذا مثال بسيط من القصيدة الملموسة من صنع (إيان هاملتن فنلي) (ثمة حاجة الى أحرف من أشكال وألوان شتى) :

SAIL
S A I L
S A I L
S A I L O R

عندما تطبع هذه بشكلها المناسب (أو في واحد من

ss

أشكالها المناسبة ، فقد نشر (فنلي) عدداً منها) فإنها تعبّر عن شكل مثلث يشبه شكل الشراع المثلث : وقد يتوهم المرء في المنظور قارباً صغيراً بشراع مثلث يقترب من اليابسة رويداً رويداً ، حتى يرى المرء ، إضافة الى الشراع ، ملاّحاً يقف إلى جانب ذلك الشراع . لكن القصائد الملموسة ، مهما بلغت من البراعة والمتعة ، تقع ، كما يبدو لي ، خارج حدود النظم الذي هو موضوع هذه الدراسة .

سأحاول الآن ، في فقرة من الشعر الحر الحديث تستحق الشهرة ، أن أوضح نوعاً من المقتَرَب الدائم نحو القياسية التقليدية ، لا التقطيع بالمعنى التقليدي . ربما كانت قصيدة (اليوت) أغنية حب ج . الفريد بروفروك أول قصيدة نبّهت العالم أن شيئاً جديداً كان يدخل الى عروض الشعر الانكَليزي . تحدد الأبيات الأولى نبرة القصيدة . سأقدم أولاً تقطيعاً بالنبر الصرف البسيط ، مستخدماً إشارة للنبر المزدوج ، الذي أظن أنه واضح هنا كما هو واضح في قصيدة (كپلنگ) الطريق الى ماندالي ، وهو ما يساعد القصيدتين على بلوغ (المدى) .

Lét us gő then, yóu and Ĩ
Where the évening is spréad őut against the ský
Like a pátient étherised upón a táble;
Let us gő, through cértain half-desérted stréets,
The műttering retréats
Or réstless nights in one-night chéap hotèls
And sáwdust réstaurants with őyster-shélls . . .

فلنذهبنّ إذن ، أنت ، وأنا

حيث ينتشر المساء بوجه السماء
مثل مريض مخدّر على منضدة ؛
فلنذهبن ، خلال بعض الشوارع نصف المهجورة ،
تراجعات مغمغِمة
أو ليالي قلقة في فنادق رخيصة تؤجَّر لليلة
ونشارة الخشب انتثرت في المطاعم مع قشور المحار . .

قد يشير هذا نوعاً من الاشارة ، كما يجب أن يفعل تقطيع النبر الصرف ، الى توكيد المعنى الذي يجب أن يصاحب تلاوة الأبيات بصوت مسموع ؛ ثم إننا نجد نوعاً من القياسية ، في الأقل في النبرتين المزدوجتين في كل بيت عدا واحد قصير جداً ، كما نجد في أحد الأبيات وجوب ملاحظة اثنتين من النبرات الثانوية . لكننا نشعر كذلك أن ثمة إشارة الى وزن النبر ـ المقطع التقليدي ، ولو أننا نتخطاه في الأخير ، وقد نحاول نوعاً من التقطيع يشبه الآتي :

Lét ŭs/ gó thĕn,/ yóu ăňd/ Ī
Whére thĕ/éveniňg/ ĭs sprĕad óut/ ăgaínst/thĕ ský
Lĭke ă/ pátiĕnt/éthĕr/isĕd ŭpón /ă táb(le);
Lĕt ŭs gó/ throŭgh cért/aĭn hálf/ dĕsért/ĕd stréets,
Thĕ mútt/ĕring/ rĕtreáts
Of rést/lĕss níghts/iň óne-/ night chéap/ hŏtéls
Aňd sáw/dŭst rést/aŭránts/ wĭth óys/tĕr-shélls. . . .

يتكون لدينا أربع تفعيلات تروكية تكون الأخيرة منها مبتورة : ثم يأتي خماسي آيامبي فيه أولى تفعيلتين مقلوبتان ،

ss

بما في ذلك التفعيلة الثانية الحساسة ، مع بديل ذي ثلاثة مقاطع في التفعيلة الثالثة : ثم يأتي بيت خماسي آيامبي فيه أولى ثلاث تفعيلات مقلوبة ، والرابعة ذات ثلاثة مقاطع ، والتفعيلة الخامسة وحدها قياسية (لكنها تضم مقطعاً أخيراً مؤنثاً ، أو ضافياً في الوزن) : ثم يأتي بيت خماسي آيامبي نظامي تماماً لولا بديل الثلاثة مقاطع في التفعيلة الأولى ، وهو متعارف على قبوله تماماً : ثم نجد بيتاً من ثلاث تفعيلات آيامبية منتظمة : وفي الأخير بيتان من الخماسي الآيامبي المكتمل . يبدو لي أن البيتين الأخيرين هما اللذان يضفيان شعوراً بوجود الآيامبي القياسي في المنطوى من هذه الفقرة ، وهو الذي (يُجابَه) بحرية حسب عبارة (هوپكنز) ، لكن الشاعر يعود اليه دوماً . ومع ذلك يكون هذا التقطيع بنبر المقطع في عوز الى التقطيع بالنَّبر الصِّرف ليكمله : فلو أخذنا التقطيعين معاً أمكن تفسير هذه الطفرة غير اللائقة في هذين البيتين ، التي يصف النقاد أثرها أحياناً بكلمة (الترخيم) .

قد يوحي هذا المثال ، وهو ما أحسبه صحيحاً ، أن تأثير (الشعر الحر) يعتمد لدى الشاعر على سيطرته على الأوزان التقليدية التي قد تصبح لديه في منزلة الطبيعة الثانية .

لقد عبّر (اليوت) عن هذه الفكرة نفسها في حديثه عن شعر (عزرا پاوند) ؛ وفي مقطع جميل في آخر هيو سيلوين موبرلي نواجه مصاعب مشابهة في التقطيع يبدو أنها ترتبط بسيطرة قوية

SS

على الأوزان التقليدية . هل يسع المرء أن يقطّع بطريقة (هوپكنز) فيسمح بوجود تفعيلات تتراوح بين أربعة مقاطع ومقطع واحد ؟ وهل يكون ذلك على شكل أبيات تتراوح بين مقطعين وثلاثة هكذا ؟

Or thróugh / dawn- / míst
The grey / and róse
Of thé/ jürid/ ícál
Flám/ ingóes,

أو خلال ضباب الفجر
دُكنةٌ واحمرار
في ألوان طيور الماء
العادلة ،

أم أنها ذات ايقاعين رئيسيين في كل بيت ؟

Or through / dåwn-mist
The grey/ and róse
Of the jürid/ ical
Flám/ ingóes,

إن الشك هو الذي يولّد هذه الصفة من الرقة . يقف على النقيض من شعر (پاوند) و (اليوت) الشعر الحر الذي كتبه (د . هـ . لورنس) في قصيدة صيحة السلحفاة :

أذكر ، يوم كنت طفلاً ،
أني سمعت زعقة ضفدع ، وقد علقت
قدمه بفم

أفعى منتصب ؛
أذكر يوم سمعت أول مرة
ضخام الضفادع تنفجر
بالصخب في الربيع ؛
أذكر أني سمعت بطة بريّة خارجة
من حنجرة الليل
تصرخ في جلبة ، خلف بحيّرة المياه . . .

يمكن إلقاء هذه الأبيات بشكل مؤثر جداً ، لكن أسلوب التكرار والتناظر مسألة بلاغية لا عروضية . من الممكن تقطيع هذه الأبيات الجميلة لكن ذلك لن يعود بفائدة كبيرة .

تؤثر بلاغة (لورنس) بشكل قوي تراكمي ، عكس ما تفعله الأمثلة من شعر (اليوت) و (پاوند) نحو تكثيف وتركيز المشاعر في صورة واحدة لا تنسى . إن الذي قلته عن (لورنس) هنا يمكن أن يقال بشكل عام عن (وتمن) . إن محاولة تقطيع شعر (وتمن) إن هي إلا إضاعة وقت في غالب الأحيان .

لقد كان غرضي في جميع فصول هذا الكتاب الصغير أن أقدّم طريقة يتخذها القارىء لنفسه لدى التطبيق دون أن أقدم قوائم من الأمثلة ، شاملة ومنهكة . إن (پاوند) و (اليوت) اثنان من المبرّزين في نوع من الشعر الحر و (لورنس) و (وتمن) يبرّزان في نوع آخر . وأحسب أني قد أعطيت القارىء ما يكفي من المعلومات للتمييز بين هذا النوع وذاك ، ولمساعدته في

تطبيق تحليل عروضي مؤقت يفيد في ذلك النوع الذي يناسبه مثل هذا التحليل .

لقد كان غرضي خلال هذا البحث الصغير أن أصف لا أن أقرّر . وقد حاولت التوكيد على مرونة اللغة الانكليزية ، وعلى عدد الأسس المختلفة التي يمكن أن يقوم عليها الشعر في تلك اللغة ؛ لكني وضعت شرطاً أساسياً واحداً خلال البحث ، وهو أن الشعر لا يكون شعراً جيداً إذا لم يستطع إلقاءه بصوت مسموع وبصورة طبيعية أحدُ الناطقين باللغة الانكليزية ، وأنه يجب أن يكون شديد الاتصال بالنبر والنبرة ودرجات الصوت في الكلام الانكليزي المعتاد . إن الشعر الحر ينطوي على مزالق أكثر مما يوجد في الأنواع الأخرى من الشعر الانكليزي ، وهي أنه لا يستطيع دوماً أن يقدم إشارات واضحة محدّدة ، كما يفعل الشعر النظامي ، تعيّن كيف يريد الشاعر أن يُلقَى شعره بصوت مسموع (أو أن يُسمع في الذهن ، بالطبع) : وفي مقابل ذلك ، كما في المثالين من شعر (اليوت) و (لورنس) ، بوسع الشعر الحر أن يكون شديد الاقتراب من نبرات الكلام الدارج في انكلترا وأميركا .

ss

ملحقان

تقطيع (تريگر ـ سمث)

لقد قدّمت عن هذا التقطيع صيغة مفرطة في اليُسر ، ولا شك أن بعض السبب في ذلك يعود إلى ما أجده من الصعوبات في فهم الصيغة المعقدة . إن ما يقوله (إيپستاين) و (هوكس) في كرّاسهما أن التفعيلة الآيامبية يجب أن يعاد تعريفها لتكون (أضعف ـ أقوى) وليس (ضعيف ـ قوي) وأن إمكانات التشكيل هي « ضعيف ـ ضعيف ، ضعيف ـ ثالث ، ضعيف ـ ثانٍ ، ضعيف ـ أول ، ثالث ـ ثالث ، ثالث ـ ثانٍ ، ثالث ـ أول ، ثانٍ ـ ثانٍ ، ثانٍ ـ أول ، أول (مقياس مفرد) أول . ولو شاء المرء لشمل ما يدعى (تفعيلة ـ وقفة) يكون فيها عنصرٌ واحد من تفعيلة الآيامب نظيرةً لسانية للوقفة (وقفة) ـ وثمة أربع إمكانيات أخرى : (وقفة) ضعيف ، (وقفة) ثالث ، (وقفة) ثانٍ ، ثم (وقفة) أول ، لقاء ما مجموعه أربعة عشر من قياسات ذات أربع نبرات ممكنة في التفعيلة الآيامبية في الإنگليزية ، ولا

ss

أكثر . » لكن بالإمكان الحصول على أكثر من ذلك بكثير ، رغم أن العدد المحدود صغير ، عن طريق النظر في الظاهرة التي يدعوها المؤلفان (ربطة) بين المقاطع . وهما مولعان بالرقم أربعة على وجه الخصوص ، فيجدان أربعة أنواع من الربطة كما يجدان أربع درجات صوت . إن الذي يقصده المؤلفان بالربطة يمكن أن يصوَّر للقارىء العادي ، مثلي ، عن طريق تأمل الفرق بين كلمتي Annapolis / اسم مدينة / و An apple is / التفاحة هي / وبين كلمتي glass- house / مُستَنبت زجاجي / و glass house / بيت من زجاج / . ويجب أن نلاحظ أن تشكيلة ضعيف ـ ضعيف لديهما لا تكوّن وزن (بيريك) حقيقي انگليزي ، كما لا تكوّن وزن (سپوندي) انگليزي حقيقي تشكيلاتُهما من ثالث ـ ثالث ، ثانٍ ـ ثانٍ ، أول أول . . ويكون العنصر الثاني من التفعيلة دائماً أقوى للحسّ . عند كتابة هذا الملحق ، رغم عدم لجوئي إلى تقطيع ضعيف ـ قوي الثنائي البسيط ، قمت بتقليص إمكانيات (تريگر ـ سمث) إلى : ضعيف ـ ثالث ، ضعيف ـ ثانٍ ، ضعيف ـ أول : ثالث ـ ثانٍ ، ثالث ـ أول : ثانٍ ـ أول ، أو إلى ستة مقاييس بدل أربعة عشر مقياساً من مقاييس (تريگر ـ سمث). وقد تخطّيت الربطة كما تخطيتُ درجة الصوت . لا يبدو أن المؤلِّفَين يهتمان كثيراً بمسألة الكميّة ، كما نجد في الكرّاس الذي نشراه عام ١٩٥٦ ، والكمية في نظري مسألة بالغة الأهمية في الشعر الإنكليزي من

الناحية الجمالية ، مهما بلغت صعوبة كتابة الشعر الكمي في الإنگليزية بحيث يتضح أنه شعر . ثم إن المؤلفين لا يناقشان المقطعيات .

مفهوم النبر

لقد استعملتُ كلمة نبر في هذا الكتاب لتدل على نبر التفعيلة ونبر الجملة معاً ، وكذلك لتدل على نبر الكلمة ونبر العبارة ، ونبر الجملة أو نبر المعنى . في كلمات وعبارات مثل hot - water - bottle / قربة ـ ماء ـ حار (طبيّة) / أو convict / التي تفيد (يُدين) و (مدان) حسب موضع النبر / يكون من الواضح أن النبر الأشد مسألة شدّة في الطاقة أو التوكيد أو علوّ النطق ، وبالنسبة للأذن هي مسألة بروز أشد قليلاً . في نبر المعنى أو الجملة قد يمكن بلوغ البروز أحياناً عن طريق التوقّف ، بإسقاط أو تخفيض درجة الصوت ، بنوع من المطّ أو التأخر لا بنوع من الإعلاء أو الشدّ : فنبر الجملة هو في الواقع صوتياً أو لسانياً ظاهرة أكثر تعقيداً وتنوعاً من نبر الكلمة أو العبارة مما يشبه (يَدين ـ مدان) . وإذ تكون الظاهرتان متشابهتين في كثير من الوجوه ، وأننا في الكلام العادي نستعمل نفس الكلمة في الحالين ، اخترتُ أن أستعمل الكلمة نفسها ، من أجل توضيحها للقارىء ، وأعترف كذلك ، من أجل أن أستطيع تلمّس طريقي بسهولة أكثر خلال مناقشتي المعقّدة . وأريد أن

SS

أبيِّن كذلك أنني لم أستعمل مفهوم (اللانبر) وهو الشائع في المفهوم الثنائي للتفعيلة : إن أي مقطع يمكن نطقه يجب أن يمتلك في الأقل حدّاً أدنى من النبر . ولقد أوضحتُ مؤكداً كذلك (رغم أن هذه الملاحظة يمكن أن تكون مناسبة أكثر في نهاية الملحق السابق) أن الصيغة المبسّطة التي أقدّمها عن نظام النبر الرباعي عند (تريگر ـ سمث) يمكن أن تعاد ترجمتها إلى إشارات نبر ثنائي بسيطة : وأن هذه الترجمة تجعل الكثير من أبيات الشعر الإنگليزي ، من شعر ملتن أو شكسپير مثلاً أكثر انتظاماً مما تبدو عليه أول الأمر .

ss

هوامش المترجم

١ ـ تعريفات وتفريقات

(١) المطران جورج بيركلي (١٦٨٥ ـ ١٧٥٣) فيلسوف ايرلندي الأصل ، تخرج في (دبلن) وقدم الى انگلترا عام ١٧١٣ وانضم الى أدباء العصر أمثال (ستيل) و (پوپ) و(سويفت) . مؤلف (في سبيل نظرية جديدة في الرؤية) و(مبادىء المعرفة البشرية) . هاجم (لوك) بشدة في موضوع الواقع الخارجي المادي ، اذ يرى أن الروح أساس القوة . كان صاحب أسلوب بارع يتميّز بوضوح العبارة ورشاقة التعبير .

(٢) المنظوم verse تفريقا عن الشعر poetry بمعناه الأشمل ، ولكني استعمل كلمة (شعر) هنا للكلمتين ، الا عند التأكيد على (عملية النظم) والوزن ، حيث استعمل (النظم) ومشتقاتها .

(٣) البيت line تفضيلاً عن (سطر) وهو المعنى الحرفي ، لأن المقصود (بيت الشعر) .

(٤) الآيامبية : هي تفعيلة (آيامبس) ذات النّبرين : ضعيف ـ قوي ، ويجد القارىء تفسير التفعيلات الأربع الرئيسة في الشعر الانگليزي في فصل (القافية) بخاصة ، اضافة الى التفعيلات الأخرى الأقل استعمالاً .

(٥) مارك انطوني ، واحد من أتباع (يوليوس قيصر) الأوفياء ، الذي استطاع أن يحوّل الجماهير ضد قتلة القيصر ، بخطاب شهير في مسرحية شكسپير بهذا العنوان .

(٦) الشعر المرسل هو الشعر الانگليزي من الوزن الخماسي الآيامبي ، الذي لا

SS

قافية له ، وأحسن أمثلته مسرحيات شكسبير .

(٧) النّبر ، هو اظهار المقطع وابرازه عما عداه ، اصطلاحاً ؛ وهو يشبه (التشديد) لغة . ونَبْرُ المقطع إظهاره ، واسم المرّة منه (نبرة) وفي البيت الخماسي الأيامبي خمس نبرات قوية يسبق كل واحدة نبرة ضعيفة ، من اليسار الى اليمين : ضعيف ـ قوي خمس مرات .

(٨) الشدّ ، أو التشديد ، لغة واصطلاحاً ، تشديد المقطع ، كما في أمثلة هذا الفصل وما يتبعه .

(٩) الصيف ، كلمة ترد في الشعر الانكليزي ، تفيد عموماً عكس الشتاء ، ولا تفيد ما نفهمه نحن من (الصيف) اللاهب في أغلب بلادنا العربية . ففي شهر (آب اللهّاب) ذات صيف في اكسفورد ، اضطررت أنا الى (تدفئة) غرفتي ولبس الصوف !

٢ ـ أوزان النّبر الصرف

(١) الشعر الأنكلو ـ سكسوني هو شعر الأقوام السكسونية وقبائل الآنكلز التي غزت (انكلترا) في القرنين الخامس والسادس للميلاد وطبعت البلاد اسماً ولغة حتى أواسط القرن الحادي عشر بعد الفتح النورمندي عام ١٠٦٦ م .

(٢) فيليب لاركن ، شاعر انكليزي معاصر .

(٣) وليم لانگلاند (؟ ١٣٣٠ ـ ؟ ١٤٠٠) شاعر انكليزي من معاصري (چوسر) عرف بقصيدة طويلة عنوانها (رؤ يا وليم حول پيرس پلاومن) .

(٤) تشير الأبحاث الحديثة في عدد من اللغات الأوربية ، ومنها الفرنسية أن القافية قد دخلت الشعر الأوربي أول مرة في أوائل القرن الحادي عشر عن طريق الشعر العربي في الأندلس ، ولم تكن القافية معروفة قبل ذاك في الشعر اللاتيني ، وقد انتشرت من الموشح والزجل في الأندلس عن طريق الشعراء (الجوالين) الذين انتشروا في اسبانيا وايطاليا والمانيا وفرنسا . وقد ورث (چوسر) (؟ ١٣٤٠ ـ ١٤٠٠) وسابقوه هذا التراث الشعري من فرنسا وايطاليا بخاصة . للتوسع في هذه المسألة أشير القارىء الى دراستي في مجلة (آفاق عربية) العدد ٢ ، ١٩٧٧ ، التي أعيد نشرها في كتابي «النفخ في الرماد» بغداد (وزارة الثقافة والأعلام) ١٩٨٢ .

(٥) جون سكيلتن (؟ ١٤٦٠ ـ ١٥٢٩) شاعر انگليزي توّجته بالغار جامعتا اكسفورد وكمبردج . كان مؤدِّباً للأمير هنري الذي أصبح الملك هنري الثامن ، والد اليزابيث الأولى .
(٦) جيرارد مانلي هوپكنز (١٨٤٤ ـ ٨٩) شاعر انگليزي ، اعتنق الكثلكة ودخل اليسوعية عام ١٨٦٨ وأصبح أستاذ الاغريقية في جامعة (دبلن) . يتميز شعره باصالة عجيبة في الايقاع ، ولم ينشر في حياته ، بل نشره صديقه الشاعر (روبرت برجز) عام ١٩١٨ أول مرة .
(٧) ويستن هيو أودن (١٩٠٧ ـ ٧٣) كان زعيم الشعراء في اكسفورد عاش فترة في برلين قبيل ظهور النازية ، وتميز شعره بالنقد الاجتماعي وآراء اليسار السياسي . هاجر الى أميركا عام ١٩٣٩ ثم تجنّس هناك . يميل شعره المتأخر الى الالتزام المسيحي .
(٨) روبرت فروست (١٨٧٤ ـ ١٩٦٣) شاعر أميركي أقام في انگلترا بين ١٩١٢ ـ ١٥ ، ثم عاد الى بلاده واشتهر بالشعر ونشر عشرة دواوين حتى عام ١٩٤٩ ، ألحقها عام ١٩٦٢ بديوان (في الصَّحوة) .
(٩) كريستوفر ايشروود (١٩٠٤ ـ) روائي أميركي ، تصوّر كتبه الأولى الحياة في برلين قبيل ظهور النازية . ساهم في كتابة المسرحيات مع (أودن) .
(١٠) إلكنايات ، صورة بلاغية في الشعر الأنگلو سكسوني توسّع كثيراً في صفات الاسم مثل (طريق الأوزّة) بمعنى البحر ، و(عين الهواء) بمعنى النافذة . . .
(١١) القافية الغنية ، مصطلح فرنسي أساساً ، حيث يتشابه لفظ الكلمتين ويختلف المعنى ، ويتردان في آخر البيت من الشعر ، ومن ذلك أمثلة في فصل (القافية) .

٣ ـ أوزان النّبر ـ المقطع

(١) المزدوجة البطولية : بيتان من الوزن الخماسي الآيامبي تجمعهما قافية ويتركز المعنى فيهما في البيت الأول ويكون البيت الثاني عادة تفسيراً أو شرحاً أو تعليقاً على الأول . اشتهر بهذا النوع من النظم (پوپ) وشعراء القرن الثامن عشر بخاصة .

(٢) كريستوفر مارلو (١٥٦٤ ـ ٩٣) شاعر ومسرحي انگليزي من معاصري شكسبير .
(٣) ثمة دراسة مفصلة عن قصيدة «صباح الأحد» في كتابي «البحث عن معنى» الطبعة الثانية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ١٩٨٣ .
(٤) جورج كراب (١٧٥٤ ـ ١٨٣٢) بدأ طبيباً ، ثم انقلب كاهناً ، وراح يكتب الشعر ويصاحب شعراء عصره الانگليز وكان من أوائل من اهتم بوصف الطبيعة .
(٥) ثمة دراسة مفصلة عن قصيدة شكسبير هذه في كتابي المشار اليه أعلاه .
(٦) قصيدة الحكاية ballad قصيدة خفيفة تروي حكايات الطرافة أو البطولة ويغلب أن تكون شعبية الموضوع واللغة .

٤ ـ الاوزان الكمية والاوزان المقطعية الصرف

(١) مقطوعة هوراس الألكية : مقطوعة من الشعر عرف بها الشاعر اللاتيني هوراس (٦٥ ـ ٨ ق . م .) يحاكي فيها الشاعر الاغريقي (الكايوس) الذي عرف شعره بين ٦١١ ـ ٥٨٠ ق . م . ولم يبق منهُ سوى القليل ؛ وقد نظم (الكايوس) مقطوعة (الكيّة) من أربعة أبيات كما في المثال اللاتيني وترجمته الانگليزية والعربية .
(٢) سافو شاعرة أغريقية ، عاشت مثل (الكايوس) في جزيرة (لزبوس) في القرن السابع ق . م . وقد عرفت بشعر الحب العنيف ولم يبق من شعرها سوى القليل ، يحدده بعض الباحثين بحدود ١٠٤ قصائد .
(٣) آرثر هيو كلَفْ (١٨١٩ ـ ٦١) شاعر من اكسفورد من أصحاب ماثيو آرنولد الشاعر الناقد الانگليزي ، عرف بالوزن السداسي في النظم .
(٤) هنري واردزورث لونگفيلو (١٨٠٧ ـ ٨٢) شاعر اميركي صاحب هوثورن في هارڤرد ، وكان أستاذ اللغات الأوربية .

SS

مراجع مختارة

SELECT BIBLIOGRAPHY

Prosody is as controversial a subject as theology and it lends itself to a very dry and technical treatment, which many readers find repulsive, bewildering, or both. If one is willing to struggle, however, the drier and more technical books are often the more useful.

The clearest short introduction I know of is JAMES MCAULEY, *Versification,* Michigan State University Press, 1966. Mr. McAuley, a distinguished Australian poet, was part author of the spoof on free verse called *Angry Penguins.* He tends to be dismissive about free verse, and not to be much interested in pure stress verse, quantitative verse, or syllabics, but on stress-syllable verse he is interesting.

GEORGE SAINTSBURY'S *A History of English Prosody* in three volumes, condensed in 1910 into *Historical Manual of English Prosody,* is the greatest work in English on the subject. Though Saintsbury perversely chose to scan English verse in longs and shorts, he in fact understood clearly the differences between English and classical versification; his range and taste from the later sixteenth century onward are splendid, though he writes with much less authority about medieval and Old English verse. His highly technical

vocabulary is lightened by a very racy, indeed even slangy prose style.

For the modern scientific approach to prosody, I would recommend *Linguistics and English Prosody*, by EDMUND L. EPSTEIN and TERENCE HAWKES, University of Buffalo (Studies in Linguistics: Occasional Papers, 7). With its different symbols for stress, pitch, juncture, and so on, this is hard reading but worth struggling with. I have given a very simplified version of the Trager-Smith system, on which this pamphlet is founded, in this book.

A Linguistic Guide to English Poetry, by GEOFFREYN. LEECH, Longmans Green and Co., London, 1969, covers a much wider field than metrics. It is particularly useful on rhyme.

A Prosody Handbook by the poet KARL SHAPIRO and by ROBERT BEUM, Harper and Row, New York, 1960, is very clear and methodical, and full of illustrative detail.

J. B. LEISHMAN'S *Translating Horace*, Bruno Cassirer, Oxford, 1956, is discussed at some length in these pages. Its crisp and witty introduction provides the reader who has little or no Latin with an indispensable 'iron ration' (Leishman's own phrase) of information about classical prosody.

For the reader with little or no Anglo-Saxon, there are two very useful articles in *Essential Articles for the Study of Old English Poetry*, edited by Bossinger and Kahrl, Archon Books, Hamden, Connecticut, 1968. These are MARJORIE DAUNT'S 'Old English Verse and English Speech Rhythm' and C. S. LEWIS'S 'The Alliterative Metre'.

A difficult but very important book is SEYMOUR CHATMAN, *A Theory of Meter*, Mouton and Co., The Hague, The Netherlands, 1964. Like Epstein, Hawkes, and Leech, Chatman applies modern scientific phonetics to traditional theories of metre. The most interest-

SS

ing chapter is VI, 'Shakespeare's 18th Sonnet: An Experiment in Metrical Analysis'. Twenty-one professors listened to eleven different recordings of this beautiful sonnet, and their metrical analyses ('Shall *I*...', '*Shall* I...', '*Thou* art...', 'Thou *art*') brought out the ambiguities we have noticed more briefly here. Chatman seems to think that there is a real English pyrrhic and a real English spondee, but defined by quantity rather than by stress.

There is no book, so far as I know, and no very substantial article on either pure syllabics or on the rationale of free verse as such, and these are fields that might be promising for a young research student.

SS

محتويات الكتاب

(٧) الهجاء

(٨) الوزن والقافية والشعر الحر

ss

موسوعة المصطلح النقدي

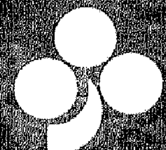
سلسلة من الدراسات المكثفة تتناول المصطلحات والمفهومات التي دخلت النقد الأدبي في العصر الحديث، تسندها أمثلة من آداب لغات عالمية شتى، تنير المصطلح أو المفهوم الأدبي أو الفني. مثل: الرومانسية - الواقعية - الملحمة - الرعوية - الحبكة - الرمزية - الأسطورة - القصة القصيرة - الشعر الحر.

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بناية برج الكارلتون - ساقية الجنزير - ت ٨٠٧٩٠٠/٨٠٧٩٠٠
برقياً موكيالي بيروت - ص. ب: ٥٤٦٠-١١ بيروت

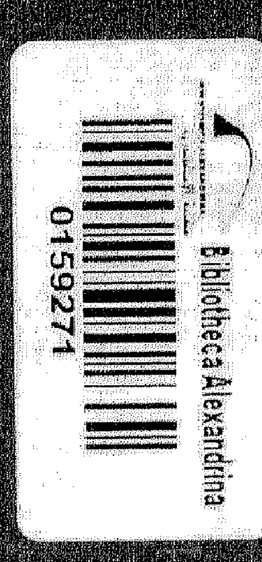
الثمن ٥٠ ل.ل

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر



موسوعة
المصطلح النقدي

الواقعية
الرومانس
الدرامه والدرامي
الحبكة



ترجمة : د. عبدالواحد لؤلؤة

SS

موسوعة

المصطلح النقدي

SS

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون . ساقية الجنزير . ت ٨٠٧٩٠٠/١
برقياً . موكيالي . بيروت . ص.ب ١١/٥٤٦٠ بيروت

الطبعة الأولى ١٩٨٣

SS

موسوعة

المصطلح النقدي

المجلد الثالث

الواقعية
الرومانس
الدراما والدرامي
الحبكة

ترجمة

د. عبد الواحد لؤلؤة

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

مقدمة الطبعة الثانية

صدر العدد الأول من هذه السلسلة في أوائل عام ١٩٧٨ ونفدت الطبعة الأولى خلال أسابيع قليلة. لقد كان استقبال هذا المشروع الأدبي والتعليقات المختلفة عليه مما يبعث الارتياح في نفس كل من يتجرد لنقل المفيد من الثقافة العالمية إلى القارىء العربي. وكانت جهود القائمين على المشروع في وزارة الثقافة والاعلام، وما تزال، برغم جميع الصعاب، أول ما يبعث على القناعة ان القارىء العربي ما يزال بخير، يبحث عن المعرفة، في جميع الظروف. ولا أحسب ان سعر الكتاب الرخيص هو السبب الأول في انتشار هذه السلسلة بين صنوف القراء العرب.

لقد وردتني تعليقات وملاحظات شتى من عدد من الأقطار العربية، أخذتُ بها جميعاً عند إعداد هذه الطبعة الثانية في شكلها المجلد، الذي أرجو ان يستمر حتى نهاية أعداد السلسلة التي زادت عن الأربعين عدداً. وكانت أغلب الملاحظات تطالب بالمزيد من الهوامش والشروح. ولو أمكن الاستمرار في ذلك لزادت الهوامش على المتن، وهو أمر غير عملي، يتجاوز على حق القارىء في البحث الشخصي.

كان أمر إعادة النظر في لغة الترجمة، نحواً وأسلوباً، أهم ما يميز هذه الطبعة الثانية. وأنا مدين في ذلك إلى الاستاذ الكريم الدكتور عبد الأمير الورد، من كلية الآداب بجامعة بغداد. ويعرف كل من «عاقر» الترجمة ان النص يبقى ماثلاً في ذهن المترجم، مهما كانت لغته العربية سليمة، مما يقود إلى تجاوزات على دقائق النحو الصرف والاشتقاق، لا يسهل ادراكها إلا لمن غاب عنه النص. ومن هنا أهمية الجهد الذي بذله هذا الصديق الكريم.

وما زلت أحسب ان هذه الترجمة، بما فيها من نحت وتوليد في المصطلحات الأجنبية، تقصّر عن الكمال الذي أنشد. ولكن المترجم الذي يبدىء ويعيد خيرٌ من الذي يموت وفي نفسه شيء من حتى.

بغداد ـ حي الجامعة
دكتور عبد الواحد لؤلؤة

SS

مُقدمَة عامة بقَلم المتَرجم

منذ أن ظهرت الحلقة الأولى من سلسلة (المصطلح النقدي) باللغة الانگليزية عام ١٩٦٩ شعرت بضرورة نقل هذه المعرفة الأدبية الى القاريء العربي ، الذي لم تتيسّر له معرفة اللغة الاجنبية . واليوم زاد ما صدر من تلك السلسلة على ثلاثين جزءاً ، أحسب أن بنا جميعاً حاجة الى التزوّد بما تقدمه من معرفة تغني ثقافة الكاتب والقاريء على حد سواء .

ولأن هذه المصطلحات النقدية تعتمد مفهومات اوربية ترجع الى حضارة الاغريق والرومان وما نشأ من آداب اوربية منذ عصر النهضة فإن ترجمتها الى العربية لا يمكن ان تتخذ صيغة نهائية تقف عندها ، كما وقفت في الغالب الصيغ الأوروبية المشتقة عن الاغريقية واللاتينية . لذلك لا مفرّ من الاشتقاق والنحت والتعريب ، الى جانب الترجمة ، وهنا يتدخل الحس اللغوي والذوق الفردي والمعرفة باللغات ، إضافة إلى ثقافة المترجم ، عند القيام بعمل من هذا الحجم .

خطتي في هذا العمل عموماً أن أقدم ترجمة من دون تصرف أو تفسير، مما يحملني أحياناً على استبقاء نكهة اللغة الأصلية . وفي حالة الأعلام من لغات أوروپية وجدت من الأفضل الابقاء عليها كالأصل نطقاً . ولم أضف من الهوامش إلا الأقل ، معوضاً ، عند الضرورة ، شروحاً سريعة / بين خطين مائلين / . واقتضتني دقة اللفظ اتخاذ الأحرف الأعجمية لتقابل الاعلام الاوروپية ، في محاولة لوضع حد للاضطراب السائد في رسم أسماء الاعلام الاجنبية في اقطار عربية شتى . فاسم الشاعر الألماني گوته يكتب كوته ، وغوته في بلاد شتى ، وأرى ان الأقرب الى الصواب أن يكتب بالكاف الاعجمية مثل الكلمة الفارسية (گل) أي (زهرة) . وهذه الاحرف لا تزيد عن اربعة :

ڤـ = v ، پـ = p ، چـ = ch ، گـ = g وهذا ما يجري في العراق بخاصة ، وأرى أن ضبط الرسم بهذه الاحرف الاعجمية يضمن دقة اللفظ .

إن كل جزء من أجزاء هذه السلسلة قد كتبه مختص توافرت له أسباب البحث مع طول الخبرة . وفي آخر كل جزء (مراجع مختارة) رأيت إثباتها كما وردت في النص إتماماً لفائدة المستزيد .

بغداد / حي الجامعة　　　　د . عبد الواحد لؤلؤة

خريف ١٩٧٧

مُقَدمَة عامّة بقَلم المحَرِّر

هذا الجزء حلقة في سلسلة من الدراسات القصيرة ، تعالج الواحدة منها مادة أساسية بمفردها ، أو مادتين أو ثلاث مواد مجتمعة ، مما يوجد في مفرداتنا النقدية . وغرض السلسلة يختلف عما يقدمه المألوف من جداول التعبيرات الادبية . فثمة الكثير من التعبيرات تقدمه تلك الجداول في شروح مقتضبة تكفي حاجات الدارسين ، وهي تعبيرات لن تكون موضوع دراسات في هذه السلسلة . فثمة تعبيرات غيرها لا يمكن أن تصبح مألوفة عن طريق التعريفات المختصرة . وعلى الدارسين أن يألفوا تلك التعبيرات عن طريق مناقشتها بشكل يتسم بالبساطة والوضوح والكمال في حدود المعقول . وغرض هذه السلسلة تقديم مثل هذه المناقشات .

بعض التعبيرات موضوع البحث تشير الى حركات أدبية (مثل الرومانسية ، والجمالية) وبعضها يشير إلى أنماط أدبية (مثل الكوميديا ، والملحمة) بينما يشير بعضها الآخر الى

SS

خصائص اسلوبية (مثل المفارقة ، والمجاز الذهني) . وبسبب من التفاوت في الموضوعات ، لم تجر محاولة لفرض منهج موحد على الدراسات . ولكن المؤلفين جميعاً قد اجتهدوا في تقديم ما وسعهم من مقتطفات توضيحية، وفي الاشارة حيثما اقتضت الحاجة الى أدب أكثر من لغة واحدة ، وفي تقديم دراساتهم بطريقة تأخذ بيد القاريء الى المراجع المختصرة التي قدموا من خلالها مقترحات للتوسع في القراءة .

جامعة مانچستر　　　　　　　　　　جون د . جمپ

SS

المؤلف

دَيمين گرانت ، المولود عام ١٩٤٠ ، يشغل منصب محاضر أقدم (أستاذ مساعد) في الأدب الانگليزي بجامعة مانچستر البريطانية منذ عام ١٩٧٧ . له عدد من الابحاث عن الرواية في القرن الثامن عشر .

حروف الرمز

يقتطف المؤلف كثيراً من الكتب الانگليزية والفرنسية ، يشير اليها بالأحرف الاولى من العنوان ، بدل تكرار اسم المؤلف والكتاب . وقد اتّبعتُ في الترجمة الطريقة نفسها ، فوضعت الاحرف الاولى بالعربية لترمز الى عنوان الكتاب ، على الشكل الآتي :

هنري جيمز ، **فن الرواية والرمز ف ر**

جورج بيكر ، **وثائق الواقعية الادبية الحديثة والرمز وأح**

كينيث گريم ، **نقد الرواية في الانكليزية ١٨٦٥ ـ ١٩٠٠** والرمز ن ر أ

هاري ليڤين ، **بوّابات الجحيم** والرمز ب ج

والاس ستيڤنز ، **الآثار الباقية** والرمز ا ب

إميل زولا ، **الرواية التجريبية** والرمز ر ت

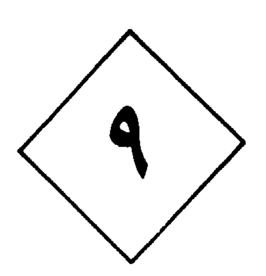
ج . هـ . بورنك ، پ . كوگني ، **الواقعية والطبيعية** والرمز و ط

رولاند س . سترومبرگ ، **الواقعية ، الطبيعية ، الرمزية** والرمز و ط ر .

ويجد القاريء في المراجع المختارة وصف هذه الكتب في نصوصها .

د . عبد الواحد لؤلؤة

SS



الواقعية

تأليف

دَيَمْين كرانت

REALISM

By

Damian Grant

ss

الواقعية هي إفساد الواقع .

الشاعر الاميركي والاس ستيڤنز (١٨٧٩ - ١٩٥٥)

ss

١

مقدمة

(١)

لئن صح ما ذهب اليه (هنري جيمز)[1] من أن « الرواية ما تزال في المفهوم الصحيح ، أكثر الاشكال الادبية استقلالاً ومطاطية وإعجازاً » (ف ر ، ص ٣٢٦) فإن كلمة الواقعية ـ التي يكثر ورودها لدى مناقشة الرواية ـ يجب ان تكون اكثر الاصطلاحات النقدية استقلالاً ومطاطية وإعجازاً . لكن الخصائص التي يحتفل بها (جيمز) اذ توسّع في امكانات شكل أدبي غالباً ما تميل الى تحديد اصطلاح نقدي ؛ ومن المؤكد أن كلمة الواقعية ، بما يبدو عليها من استقلال عن أي وصف يتعلق بالمحتوى او بالنوع ، وما تتصف به من مطاطية جموح ، هي معجزة يشعر كثير من الناس ان بوسعهم الاستغناء عنها .

لا شيء يصوّر القلق الدائم في هذه الكلمة أفضل من ميلها العنيد لاستجلاب صفة اخرى في كلمة او كلمات ، لتقدم ما يسند دلالتها اللفظية . ولن يضطر القارىء المتطلع أن يتوغل

بعيداً في الكتابات النقدية حتى يقع على شيء من هذا الذي أقدمه حسب تسلسل الالفباء/ الانكليزية / لانني قد لا أجد نظاماً غيره : الواقعية النقدية ، الواقعية المستديمة ، الواقعية الناشطة ، الواقعية الخارجية ، الواقعية الجموح ، الواقعية الشكلية ، الواقعية المثالية ، دون الواقعية ، الواقعية الساخرة ، الواقعية المقاتلة ، الواقعية الساذجة ، الواقعية القومية ، الواقعية الطبيعية ، الواقعية الموضوعية ، الواقعية المتفائلة ، الواقعية المتشائمة ، الواقعية التشكيلية ، الواقعية الشعرية ، الواقعية النفسية ، الواقعية اليومية ، الواقعية الرومانسية ، الواقعية الهجائية ، الواقعية الاشتراكية ، الواقعية الذاتية ، الواقعية فوق الذاتية ، الواقعية الرؤوية . يوجد الكثير من هذه الاصناف في تضاعيف وثائق الواقعية التي جمعها (جورج جي . بيكر) ؛ كما يوجد غيرها في الكتابات النقدية الحديثة . يقدم المؤلفان (ويمزات وبروكس) الواقعية السفلى والواقعية العليا والواقعية الكالحة ، وذلك في كتاب **النقد الادبي** (ص ١٠٢) ؛ اما (والتر لاشيه) فهو يقدم في كتابه **الواقعية في الرواية المعاصرة** أصنافاً من واقعيات شتى هي (الواقعية الرعوية) عند (شاتوبريان)[٢] و (الواقعية الروحية) عند (دواميل) و (واقعية الأنا العميقة) عند (بروست) و (واقعية المدينة الأكبر) عند (جول رومان) (ص ٣٣٢ - ٣) .

من أجل ذلك ، بوسع المرء أن يتعاطف مع اقتراح (بيكر)

ss

المتواضع في أن «مما يضيف الى سهولة الحديث في المستقبل أن نعطي اسماً جديداً لما قد يستجد ، لا صيغة أخرى أو تعديلاً لكلمة ‹ الواقعية › (ووأح ، ص ٣٧) . وبوسعنا أن نتعاطف كذلك مع الناقد الممارس الذي يذكرنا بأن «‹الواقعية › مفهوم خدّاع مخاتل» (مارك كنكيد ـ ويكس و إيان گريگور ، **وليم گولدنك : دراسة نقدية** ، لندن ١٩٦٧ ، ص ١٢١) ؛ أو الذي يقول ـ ربما بشيء من الضيق ـ «أنا لا أريد التورط في تعريفات كلمة **الواقعية** » (و . هـ . هارفي ، **فن جورج اليوت** ، لندن ١٩٦١ ، ص ٥٠ ـ ١) ويتعامل مع الكلمة جهد ما يستطيع ، تاركاً إياها تولّد معنى في السياق النقدي نفسه ؛ أو مع ذلك الذي يعلن ـ في حديثه عن ‹هارولد پنتر›[٣] ـ أن «كل حديث عن الواقعية او الخيال الجموح او الطبيعية او البراعة يصبح غير ذي موضوع ، بل من دون معنى تماماً» (جون رسل تيلر ، **الغضب وما بعده** ، الطبعة الثانية ، لندن ١٩٦٩ ، ص ٣٥٨) . يسوّغ ‹رولاند سترومبرك › هذا التشكيك في النظرية بقوله انه يجب أن تعرّف «الواقعية والطبيعية في سياقهما التاريخي . لقد كان الاصطلاحان اختزالاً لظواهر ثقافية بعينها محدودة بزمان ، ولا يمكن فهمهما الا من خلال دراسة تلك الظواهر» (و ط ـ ر ، ص ١٩ من المقدمة) .

ان الكلمة قاصرة في الحقيقة ، وقد أشار الكتّاب الى عدم اطمئنانهم الى سلوكها اما باطلاقها تحت الحماية (كما في

القائمة أعلاه) أو بعدم تركها طليقة الا بعد الاطمئنان بحصرها بفارزتين . لقد أشار (أورتيگا ـ گاسيت) بوضوح أنه يتبع الطريق الثاني عن قناعة : «لا أستطيع الآن مناقشة هذا الاصطلاح العويص الذي كنت دائماً أحرص على وضعه بين فارزتين لاجعله موضع شك» (**نزع انسانية الفن** ، ص ١٠٢) .

(٢)

لو شاء المرء بلوغ تفريق أصيل بين المعاني الجموح للواقعية ، وهي تتزاحم وتتشابك ، إذن لتوجَّب عليه القبول بضرورة الرجوع الى الفلاسفة . يتجنب (رنيه ويليك) عامداً ما يحسبه (جوهر المسألة المتعلقة بنظرية المعرفة . . . التي تتناول صلة الفن بالواقع) وذلك في فصله عن الواقعية في كتاب **مفهومات النقد** (ص ٢٢٤) ، ويكون الاغراء تقديم وصف تاريخي (وهو ما يفعله) . يرى (رولاند سترومبرك) أن هذا هو الطريق الوحيد الممكن ، كما مر بنا . لكن الاعتراض هنا أن المرء لا يتوصل الى نظرة نقدية حول استعمالات الكلمة ، ولا يعثر على معنى يفضل غيره (او يتميز عنه بشكل مقبول) مما يستدعي حاجة الى بعض التفسيرات الاساسية ، مهما كانت يسيرة ، من أجل بلوغ نسق محدد المعالم وسط هذا الخضم من دلالات الالفاظ .

لقد اصبحت الواقعية اصطلاحاً نقدياً عن طريق التبني من

SS

الفلسفة : وقد جاءت مجهدة بسبب ما فقدته من دم في معارك سابقة ، مما يحدو بالمرء الى التمييز بين الجهات المتعارضة قبل أن يقرر أيها التي تُهاجم وأيها تُساند . وليس هذا بالأمر السهل ، لأن (الواقعية) قد استهلكتها خدمة العديد من أصحاب الفلسفة حتى لم يعد فيها ولاء شامل او غير مشروط نحو واحد منهم دون سواه . ورغم أنها كانت في رهط كبار أصحاب المادية في منتصف القرن التاسع عشر ـ يوم ذاع استعمالها ـ مما خلّف آثاراً لا تمحى في شخصيتها الحالية ، كانت الواقعية أساساً في خدمة المثالية ، حيث استعملها فلاسفة النصرانية في العصور الوسطى في القول بأن الكليات (كالعدالة والطيبة) لها وجود حقيقي ، مستقل عن الخصوصيات التي توجد فيها . كان هذا القول يرفع في وجه المفهومية (التي تقول إن الكلّيات توجد في العقل وحسب) والاسمية (التي تنكر وجود الكلّيات عموماً : فهي محض أسماء) . ولكن في هذه المرحلة ايضاً كانت ثمة حدود : « الواقعية المتطرفة » و« الواقعية المخففة » وهو مما يشير الى درجات من التوحيد في الفكرة .

في القرن الثامن عشر ، ومن خلال كتابات « توماس رايد » عن « مدرسة الفطرة السليمة » اتخذت الواقعية في الفلسفة ذلك المعنى المتميز الذي استهوى الكتّاب والنقاد والمنظّرين في الأدب بذلك الشكل الخطير ـ او المحيّر في أقل الاحوال . هنا راحت الواقعية تنادي بأن أشياء الادراك هي أشياء ، ولها وجود

حقيقي خارج العقل المدرك ، وهي فكرة أخذت تتطور في مواجهة جميع أشكال المثالية . لقد راح الواقعيون الساذجون والواقعيون الجدد والواقعيون النقديون جميعاً ينادون بأن الكلمة تشير ـ بشكل يتطور في الدقة ـ إلى فكرة الوجود الخارجي المادي المستقل عن العقل ، متبعين في ذلك (التراث السكتلندي في «الواقعية الطبيعية») ومعرضين عما يصفه (جون باسمور) على أنه الاتجاه الرئيس في فكر القرن التاسع عشر (نحو القول بأن « الأشياء » والحقائق عن الأشياء معاً تستند في وجودها وطبيعتها على عمليات العقل) (مئة سنة من الفلسفة ، طبعة بيليكان ١٩٦٨ ص ٢٧٩ ، ١٧٤) .

بمثل هذا الانقسام في الولاء (مهما يكن غير متساوٍ) بين المثالية والمادية ، قد يبدو أن الواقعية قد نسيت واجبها تجاه الواقع نفسه . والسبب في ذلك أن مفهوم الواقعية أيضاً قد تفجّر في الذهن الحديث : وهذا يؤدي بنا إلى مصدر مصاعبنا . يقول (فيليب راف) انه لم يعد من الممكن استخدام الأساليب الواقعية « من دون النظر إلى الواقع كمسألة مفروغ منها » ـ وهذا بالضبط ما لا يستطيع الفنانون فعله : «فهم يضعون الواقع نفسه موضع نقاش » (و و أ ح ص ٥٨٩) . كان (وردزورث) ، نظرياً في الأقل ، مستعداً للنظر إلى الواقع على أنه مسألة مفروغ منها ، كما يتضح من نوع المعايير التي يستخدمها في مقدمته لمجموعة **قصائد غنائية** ؛ ولكن من الملاحظ أن (كولردج) ، الذي تعلّم

ss

الحذر من الفلسفة الماوراطبيعية ، يرفض عبارات ‹وردزورث›
ويتهمه بالخصوص ‹ بالتقلّب في استعمال كلمة «واقعي» ›
(**سيرة أدبية** ، الفصل ١٧) . يبدو لنا اليوم أنه من المستحيل
تجنب تهمة التقلّب في استعمال اسم ‹ الواقع › أو صفة
‹ الواقعي › على الاطلاق[٤] . ونرى ‹ڤلاديمير نوبوكوف›
يظهر الحذر نفسه في استعمال كلمة (الواقع) كما يفعل
‹أورتيگا› مع ‹ الواقعية › : فهو يقول في ملحق **لوليتا** إنها
‹ واحدة من الكلمات القليلة التي لا تعني شيئاً إذا لم تحصر
بفارزتين › (طبعة كورگي ، لندن ، ١٩٦٧ ، ص ٣٢٩) .
يذهب ‹برنارد برگونزي› إلى القول في مناقشة حديثة إننا لا
نستطيع اليوم أن نكتب مثلما فعل ‹تولستوي› لأننا ‹ لا نفهم
الواقع بشكل سليم . فنحن مرهقون بأشكال شتى من أنساق
الوعي النسبية . ونحن لا نؤمن بوجود واقع واحد «ماثل للعيان»
كما كان ‹تولستوي› يعتقد من دون شك (الواقعية ، الواقع ،
الرواية) مناقشة يوردها ‹پارك هونن› في **الرواية ٢** (١٩٦٩)
ص ٢٠٠) .

الفلاسفة إذن يزدرون مثل هذا الأساس الخدّاع . لقد
أصبح من المعروف اليوم عموماً أن الفلسفة قد تخلّت عن كل
محاولة كان يعتقد يوماً أنها وظيفتها الأولى ـ وهي تقديم معرفة
عن الحقيقة ـ إذ أصبحت تقنع بتركيز جهودها على وظيفة
مصاحبة ، هي البحث عن إمكانية المعرفة أساساً . لقد تقلصت

ss

الفلسفة إلى نظرية المعرفة . يقول الواقعي الجديد (ي . ب . هولت) « أما ما هو الواقع ، فذلك ما لا يهمني بكثير » (پاسمور ، المصدر المذكور ، ص ٢٦٣) . وهكذا وجد مفهوم الواقع نفسه مهجوراً كحصن غير مفيد ، يستطيع الشعراء والروائيون ، وغيرهم من الكتّاب الذين يقصِّرون عنهم في المسؤولية ، أن يلعبوا حوله إذا شاءوا .

وهذا ما يفعلون بالطبع : وبشكل أكثر إقناعاً ، مما يسعد الفيلسوف أن يعترف به . فمن المعروف عموماً ، كذلك ، أن الكتّاب المبدعين دون الفلاسفة المحترفين هم الذين مارسوا أكثر التفكير الفلسفي في القرن العشرين ؛ في الأقل ، من ذلك النوع الذي « يعود إلى هموم الناس وقلوبهم » . يقود الكتّاب المحدثون دراسة نقدية منظمة للواقع ، كما لو كان ذلك بدافع غريزي : « فهم يضعون الواقع نفسه موضع نقاش » بقدرة على التخيّل وإحساس بالعلاقة يبدو غائباً عن الفيلسوف . يكون النظر إلى الواقع كشيء يجب بلوغه ، لا محض أمر مفروغ منه ؛ ويكون البلوغ عملية متواصلة لا تسمح للمفهوم أن يستقر قط ، أو للكلمة أن تقدم قالباً مناسباً للمعنى .

وإذ يقال ذلك ، يبدو للمرء أن بعض الكتّاب يعملون برغم هذا نحو نوع من الاستقرار في الفكرة ، بينما يسير آخرون مبتعدين عنها . وتقدم الأمثلة من (إليوت) و (جويس)

و (لورنس) ما يصور المقاصد المختلفة في تقديم الواقع . كان (اليوت) قد التزم بمعتقد مسيحي عندما شرع في تأليف مسرحياته ، وهذا من غير شك ما يجعلنا نلاحظ انجذاباً نحو المركز في اكتشاف الواقع لدى شخصياته . يكون جهد (بيكيت)[٥] برمته في **جريمة قتل في الكاتدرائية** في اتجاه فهمٍ لأفعاله هو ، تنقيةِ دافعٍ عن طريق معرفة بالنفس غير مضلِّلة ؛ محاولةٍ للوقوف بوجه تشكيك الغواة .

جميع الأشياء تغدو أقل حقيقة ، ينتقل الانسان
من لا حقيقة إلى لا حقيقة[٦] .

يدرك (بيكيت) في بيت يتكرر في **رباعيات أربع** أن « النوع البشري لا يحتمل قدراً كبيراً من الحقيقة » فيعقد العزم على أن يواجه ذلك بنفسه ويحمل الآخرين على مواجهته (**المسرحيات المجموعة** ، لندن ١٩٦٢ ، ص ٢٨ ، ٤٣) .
في بداية **حفلة الكوكتيل** يواجه (إدوارد چيمبرلين) حقيقة أن زوجته قد هجرته ؛ فينقاد الى إدراك (استجاباته المنقرضة) وأنه « يجب أن أكتشف من هي ، لكي أكتشف من أنا » وعندما تتكشف له « لا حقيقة/الدور الذي طالما فرضته عليّ » يبدأ أخيراً في عملية إعادة التكيّف (ص ١٣٦ ، ١٧٦) . يتحدث (پيتر كويلپ) في المسرحية نفسها عن مقابلته مع (سيليا) بوصفها « تجربتي الأولى مع الواقع » ، كما تعلن (سيليا) نفسها

SS

أنها قد توصلت أخيراً بفعل ما حدث إلى إدراك واقع حالها (ص ١٤٣ ، ١٨٦) . في بداية مسرحية اجتماع شمل الأسرة نجد (هاري مونشنزي) يرفض سلوك الحماية الذي تسلكه أسرته ، ورغم أنه يخشى الواقع ـ « الواقع الأشد هو ما أخشاه » ـ نجده يصر على ملاحقته خلف حدود ما يرون : « ما تسمونه سوياً/هو غير الواقعي وغير المهم وحسب » ؛ ويكون ذنبه المرعب (أشد واقعية مما تقوى كلماتكم على تغييره » (ص ٩٠ ، ٩٨ ، ٩٩) . لكن صعوبة إقامة « واقع » تتضح من كلماته الأخيرة إلى (آگاثا) ، « ما لم يحدث صحيح صحة ما حدث فعلاً » (ص ١٠٧) : فمهما يكن الجهد عادياً ، ومهما ينزع نحو المركز ، فإن مركز الذات ما يزال موضع الطلب .

إن وضعية الواقع ، ذات الصفة الذاتية التي لا مناص منها والتي تجعلها ذات طبيعة غير محددة ، نجدها في وصف درامي مؤثر في رواية (جويس) صورة الفنان في شبابه حيث يتابع المؤلف الوعي بمستويات الواقع المختلفة عند (ستيفن ديدالس) وهو يتطور من الواقع الحسي البسيط في أحاسيس الطفل إلى الواقع المتحرر للخيال الطليق . تصف الرواية عملية متواصلة من الإسهاب ، تظهر (ستيفن) « منقاداً للتقدم لمواجهة الواقع » ؛ وثمة دائماً إدراك آخر يمكن أن يقوده إلى ذلك اللب من الوعي الذي هو أساس الواقع (بالنسبة إليه) . يعلن (ستيفن) صراحة أنه سوف « يتجاوز جميع الشراك » الشخصية

ss

والدينية والقومية التي تعيقه عن استغوار الواقع ؛ « إني أذهب للمرة المليون لمواجهة واقع التجربة ولأصهر في بوتقة روحي الوعي الذي لم يخلق في طينة البشر » (طبعة پنگوين ، ١٩٦٨ ، ص ١٥٩ ، ٢٠٣ ، ٢٥٣) . ثم نصل النهاية المنطقية في هذا التوزيع للواقع في مؤلفات (لورنس) حيث تبلغ الكلمة أقصى حالات السيولة ، إذ تستعمل بشكل قلق لا يتجرد عن الهوى لتصف الحالات المتقلبة في وعي شخصياته . يتضح ذلك بخاصة في تقديم (لورنس) شخصية (أورسولا برانگوين) في رواية **قوس السحاب** (ثم في رواية **نساء عاشقات**) . يوجد الواقع بالنسبة إلى (أورسولا) في وعيها المستثار نفسه . لذلك عندما تتعاورها الخواطر حول مستقبل عملها مدرّسة ، يصبح والدها الجالس إلى المائدة أقل حقيقة من خيالاتها (طبعة پنگوين ، ١٩٦٨ ، ص ٣٦٢) . ثم تغدو غرفة الصف في (إلكستن) (واقعاً فجّاً قاسياً) و « واقعاً محدوداً » ، لكن الصفة الكريهة في تلك الغرفة ، و « واقعها القاسي » يجعلها أكثر حقيقة ، بما تثيره من رد فعل لديها يزيد على ما يثيره دارها مثلاً ، الذي يتضاءل إلى « واقع أدنى » (ص ٣٦٧ ، ٣٧٣) . وتكون تجربتها الجنسية مع (سكريبنسكي) بعد ذلك في الكتاب مما يقدمها إلى مستوى جديد مع الواقع ، يأخذ أيضاً أفضلية على المستويات الأخرى : « تلك نفسها كانت الواقع ، وكل شيء خارجها كان يؤدي إليها . . . تلك وحدها كانت تسكن

ss

عالم الواقع . جميع ما عداها كان يعيش على مستوى أدنى »
(ص ٤٥٤ - ٥) . ولكن حتى هذا لم يكن وقتئذ واقعاً
« راسخاً » : إذ بوسعها أن تلغيه بسحب موافقتها الخيالية .
الواقع «دائم التغيّر » لديها ؛ وعندما ترفض (سكريبنسكي) بعد
حين ، تقرر أنه « لم يكن قط واقعاً نهائياً » لديها ، لأنها « قد
خلقته من أجل اللحظة الراهنة » (ص ٤٥٦ ، ٤٩٤) .

بالنسبة لهذا الاستعمال ، لا يكون الواقع موجوداً في
الذهن وحسب ، بل إنه تحت رحمة الأمزجة والنزوات في ذلك
الذهن ، يتمدد ويتقلص مع درجة نشاط الوعي . الواقع « من
أجل اللحظة الراهنة » . ينقلب مفهوم الواقع إلى ذرات بفعل
الذاتية المفرطة في وجهة النظر هذه ، والاستعمال الذي نجده
عند (لورنس) (وهو متطرف لكنه ليس غير نموذجي) يضر كثيراً
بإمكان الإبقاء على الكلمة في سياقات تتميز بالتحليل . ومن
الواضح أن هذا ليس بالسبيل الذي يناسب الفيلسوف أو المنظّر
سلوكه . الواقع يهرب أمام العقل :

الواقع مثل عوّامةٍ تعلو
جميع جهود الذهن المضطرب
ليبلغ تعريفاً : أو سمكةٍ ،
تبتلع جميع أشكال الحياة الأخرى
ثم تمج البحر الذي تسبح فيه

على المفكر التحليلي أن يقنع باقتفاء الخطى الأبطأ للحقيقة ، من دون التفكير باللحاق بها .

(٣)

سؤال (بيلاطس) : « ما الحقيقة ؟ » لا يحظى من الفلسفة بإجابات[٧] شتى وحسب ، بل بأنواع مختلفة من الاجابة ، تمثل مقتربات شتى من السؤال ؛ ويمكن تقسيم هذه المقتربات ـ بما فيها من « منوَّع[٨] معرَّق مرقَّط مشرَّب » ـ إلى مجموعتين متعارضتين متكاملتين ؛ مما « يفرّق ، يجمّع ، يكدّس » مخططي الحقيقة في عبارة (هوپكنز) بين « قطيعين ، حظيرتين » . لذلك يمكن النظر إلى الحقيقة على أنها علمية أو شعرية ؛ تكتشف بوسيلة معرفة ، أو تخلق بوسيلة خلق . يشار إلى الأولى فنيّاً بنظرية التطابق ، وإلى الثانية بنظرية الوضوح .

تكون نظرية التطابق تجريبية تتصل بنظرية المعرفة . وهي تنطوي على معتقد واقعي سليم الفطرة أو ساذج ، يؤمن بواقع العالم الخارجي (ركل الحجر لإثبات وجود المادة ، حسب عبارة دكتور جونسن) وتفترض أننا نصل إلى معرفة هذا العالم بالملاحظة والمقارنة . والحقيقة التي تقدمها هي الحقيقة التي تتطابق وتقترب من الواقع المفروض ، وهي تعرض ذلك بأمانة ودقة ؛ هي حقيقة الفيلسوف الوضعي[٩] أو الحتمي الذي يرمي إلى التوثيق والتحديد والتعريف . « أنتم تذعنون للواقع » يقول

(بيكيت) لمحاكميه في مسرحية جريمة قتل في الكاتدرائية :
ونظرية التطابق تذعن للواقع بشكل آلي ، وتريد للحقيقة أن تعرف بالرجوع إلى الواقع . وهي ديمقراطية النزعة ، فهي تستمد ثقتها من الاتفاق الملموس لدى الأغلبية عندما تصف الواقع ، الذي تدعوه موضوعياً من أجل ذلك .

في نظرية الوضوح ، من جهة أخرى ، تتسارع عملية المعرفة أو تختصر بفعل الإدراك البدهي ، ولا يتم الحصول على الحقيقة بجهد التوثيق أو التحليل بل إنها تُسكّ ، على صورة توفيق جاهز ، فتصير متداولة ـ شأن أية عملية ـ بفعل الثقة ، (ثقة الحقيقة) . ويحل الدليل الذاتي محل الدليل .

تكون الحقيقة في الحالة الأولى صحيحة بالنسبة إلى شيء بعينه ، وفي الثانية تكون صحيحة كما يقال عن خط أو حرف شيء إنه صحيح عندما يكون مستقيماً ، لا عيب فيه ـ يضم الحقيقة ، لا يمثلها أو يشير إليها وحسب . في الحالة الأولى يكون الواقع كأنه قد سقط في شباك الحقيقة فأطبقت عليه ؛ وفي الحالة الثانية يكون الواقع مكتشفاً بل مخلوقاً بفعل الإدراك ذاته . الأولى إطْباق ، والثانية إطلاق .

لكي نصوِّر الفرق ، قد نقول إن ابتهال (جون دن) إلى الشمس لا يستند إلى الحقيقة العلمية كما توجد في علم الكون البطليموسي(١٠) :

SS

اشرقي هنا علينا ، وأنتِ في كل مكان ؛
هذا الفراش مركز لك ، وهذه الجدران مدار .

(كان بوسع «دن» أن يقول إذا شاء :

الشمس ضائعة ، والأرض ، وليس لعقل إنسان أن
يرشده أين يبحث عنها) .

تطوِّر قصيدة « شروق الشمس » فكرة خيالية ، أو فرضية ، تغدو مقبولة لمحض كونها قد قُدّمت .

يقول «برتراند رسل» إن مفهوم الحقيقة **دلالي** في نظرية التطابق ، **بنائي** في نظرية الوضوح ؛ فالأول يستغور معنى محدّد المعالم ويرجع إليه ، والثاني يكوّن عبارة صحيحة ـ مثل سد في الذهن ـ يتجمّع الواقع في الفراغ الذي خلفه . والحق أن المفهومات اللغوية أساسية للمسألة برمّتها . يطوّر «لوك» في **مقال حول الفهم البشري** (١٦٩٠) نظرية في اللغة تصلها بانطباعات المعنى ، وتربطها آلياً بالعالم المحسوس :

قد نقترب كذلك بعض الاقتراب من جميع أفكارنا عن المعرفة إذا لاحظنا إلى أي حد كبير تعتمد كلماتنا على أفكار محسوسة عامة . . . ولا أشك في أننا لو استطعنا إرجاع تلك الكلمات إلى مصادرها ، لوجدنا ، في جميع اللغات ، أن الأسماء التي تفيد الأشياء التي لا

SS

تقع تحت حواسنا إنما تكون قد نشأت أولاً عن أفكار محسوسة .

(الكتاب الثالث ، الفصل الأول ، المقطع الخامس)

لقي هذا الوصف المبسّط قبولاً عاماً في القرن الثامن عشر ، يوم كانت القناعة أن الكلمات « صور الأشياء » ، لذلك يمكن النظر إلى رأي (لوك) على أنه أساس النظرية التجريبية في اللغة برمّتها . هذا المقترب برمّته - وهو لا يعدم أنصاراً إلى اليوم - نجده معروضاً بعملية من الاصرار تصل حد التفاهة في وات ، رواية (بيكيت)[11] الثانية ، حيث نجد الشخصية المركزية (ذات « الخيال الذي لم يكن نشيطاً قط » تحاول بشكل ساذج أن توقع العالم في شراك من الكلمات ، فتحدّده وتفهمه ثم تطرحه جانباً : « كان التفسير دوماً تخلصاً ، بالنسبة إلى (وات) ، يكون كل عمله « تغليفاً آمناً في كلمات » ، وهو يريد أن يصنع (وسادة من الكلمات القديمة ، لرأسه) . لكن العالم يتراجع من قبضته اللفظية بالتدريج : (لقد وجد (وات) نفسه في خضمّ أشياء لو رضيت أن تسمى لما فعلت ذلك إلا على مضض) ، فيصيبه الهياج وتغدو (حاجته للاسعاف بدلائل الألفاظ على درجة من الشدة بحيث يشرع في تجربة الأسماء على الأشياء وعلى نفسه كأنه امرأة تجرب قبعات وما يلبث أن يتهاوى في عيّ كامل إذ تسقط اللغة من محاولتها الصلفة مع المستحيل » (كالدر وبويارز ،لندن ١٩٦٣ ، ص ٧٤ - ٨٢ ،

١٦٢ ـ ٧) . يقارن هذا مع « الخبرة العميقة المصطبغة بنظرية المعرفة » مما يجده (توني تاينر) في رواية موبي دك ، فهو يرى (ميلفيل) « يجمع معاً كل وصف أو تعريف ممكن للحوت ، فيخرج إلى القول إنك لا تستطيع أن تمسك حوتاً على قيد الحياة . بل إنك تقدر الحصول على حوت ميت وحسب » ((الواقعية ، الواقع والرواية) ، **الرواية ٢** (١٩٦٩) ص ٢٠٦) .

وهناك نظرية أكثر تعقيداً ترى أن اللغة ليست محض صورة الواقع ، بل أداةً يتحقق الواقع بموجبها ـ يغدو حقيقياً ؛ وتحمل في تضاعيف بنائها الاعلاني مادة الحقيقة ، فلا يعود في المنطوى من أسس هذا النظام ما يدعو للاتصال بخارجه ، حيث المادية البلهاء لعالم الأشياء . وتغدو الحقيقة والزيف من خصائص اللغة وحدها ، حيث يكون (الواقع) ـ تلك الفرضية المستحيلة ـ مسألة محايدة لا تتصل بالموضوع . يقول (إرنست كاسيرر) ، « في الصراع بين اللغة والفلسفة الماوراطبيعية ، خرجت اللغة ظافرة ، وانقلبت النظرة الحسية إلى العالم بالتدريج فعادت محض نظرة رمزية » (**فلسفة الأشكال الرمزية** ، نيو هَيڤن ١٩٥٣ ، طبعة جديدة ١٩٦٦ ، المجلد الأول ، اللغة ؛ ص ١٣٩) .

إن التطور الذي حصل عند (ڤتگنشتاين)[١٢] بين نظرياته

SS

المبكرة والمتأخرة في اللغة يمكن أن يشير إلى الانتقال من نظرية دلائل (تطابق) في كتابه المسلك الفلسفي ـ المنطقي إلى نظرية بنائية (وضوح) في كتابه دراسات فلسفية . قال ‹ڤتكنشتاين› في عام ١٩٣٢ (في المسلك لم أكن على يقين من «التحليل المنطقي» وما يوحي به من تفسير . في ذلك الوقت كنت أحسب أنه يقدّم « ارتباطاً بين اللغة والواقع ») . ثم قال (أصبحت المشكلة الحرجة الآن «بأية طرائق يقيم الناس روابط بين اللغة والعالم الواقعي ؟») (نقله ستيفن تولمن ، ‹لدڤيك ڤتگنشتاين› ، مجلة إنكاونتر ، كانون الثاني ١٩٦٩ ، ص ٦٢ ، ٦٧) . إن وجوب إقامة هذه الروابط (ربما يدعوه ‹تولمن› علم دلالة الألفاظ السلوكي) هو الذي يقرّب موقف ‹ڤتگنشتاين› الأخير من نظرية الوضوح .

لا يمكن الأخذ بإحدى النظرتين إلى الحقيقة أو اللغة على أنها تناقض الأخرى تماماً أو تستقل عنها . إن المسألة توكيد في الغالب ، فالفيلسوف ‹ڤتگنشتاين› لا يناقض أفكاره المبكرة بل إنه يطوّر فيها بشكل ملموس و ‹بيكيت› لا ينتهي إلى مركزية الذات أو إلى نظرة ذاتية أخيرة في اللغة : فالصوت في **اللامسمّى** يجد نفسه « مصنوعاً من كلمات » ولكنها « كلمات الآخرين » إضافة إلى كلماته ؛ (في داخلي ، في خارجي) (ينظر مولي ، مالون يموت ، **اللامسمّى** ، كالدر وبويارز ، لندن ١٩٦٦ ، ص ٣٩٠) . لقد أشار ‹ڤيلهلم فون هامبولت›

منذ زمن بعيد أن اللغة هي حقاً ذلك الرباط الفريد الذي يصل العالم الذاتي بالموضوعي ؛ ويقدم (آرنست كاسيرر) وصفاً مفيداً لنظريات (هامبولت) في المجلد الذي وضعه في اللغة (ص ٩١ - ٣ ، ١٥٥ - ٦٢) .

إن فكرة التغلغل المتبادل بين العالم والوعي ، بين الجسم والعقل مسألة ما تزال موضع بحث في مضامينها ، والمعادلة بين المجالين بالغة الدقة ، وربما لا يمكن التعبير عنها ، فهي تبدو موجودة حيناً ، وغير موجودة حيناً آخر . يرى (ميرلو - بونتي) أن اللغة « تصوير كامل للعلاقة الجدلية بين أنفسنا والعالم » وقد أقحمها في موقع مركزي في نظرية الظواهر لديه ؛ فالانسان عنده « لا يقتصر على صنع أو مواجهة العالم الذي يعيش فيه » (پاسمور ، المصدر المذكور ، ص ٥٠٢) .

بالرغم من محاولة التوفيق التي تجري دوماً بين هذين النظامين في توكيدهما على الوسط (اللغة) والموضوع (الحقيقة) ، وبالرغم من أن المرء قد يتوقع أي تضاد ساذج يرسم بينهما ، فإن الفرق في التوكيد ملحوظ وهو يضمن تماماً ذلك التفريق الذي أشرت إليه بين (التطابق) و (الوضوح) . ولسوف أستخدم الآن هذا التفريق للتمييز على مستوى جوهري بين المعاني المختلفة للواقعية في الأدب .

SS

(٤)

يتبين المرء في جميع استعمالات الواقعية توترا متشابها بين التطابق والوضوح عند ظهور معيار الواقع او التوصل اليه .

ان نظرية التطابق في الواقعية هي التعبير عما يمكن أن يدعى ضمير الادب : الضمير الذي يحتج عند اهمال الواقع الخارجي او التقليل من شأنه ، ويجتهد ان يستمد مقوماته من الخيال المنسرح وحده ، او ان يوجد من أجله ـ الخيال الذي دعاه (دكتور جونسن)[١٣] تلك « القدرة المتجولة المتحررة » .
انه الضمير الذي دفع (رامبو) ان يردد في نهاية **موسم في الجحيم** : « . . . يجب أن أدفن خيالي وذكرياتي . . . أنا الذي دعوت نفسي ساحراً أو ملاكاً ، محرَّراً من كل خلُق ، قد عدت الى الارض ، وعليّ فرض أؤديه وواقع وعر أعانقه . . . يجب أن أطلب الصفح لانني قد عشت على الزيف » (رامبو طبعة پنگوين ١٩٦٢ ، ص ٣٤٥) ؛ الضمير الذي جعل (ييتس)[١٤] ينادي في نهاية قصيدة متأخرة له بعنوان « هروب حيوانات الحلبَة » :

يجب أن أستلقي حيث تبدأ جميع السلالم ،
حيث يتكدّس كل رثّ عتيق في حانوت القلب ـ

وهو الضمير الذي ينشط في شعر (والاس ستيفنز) وشاعريته ، الذي يمكن تلخيصه في عبارة من قصيدته

(أداجيا) : « أحياناً يكون عالم الخيال لا متعة فيه بتاتاً » (آب ص ١٧٥) .

بروح الواقعية هذه يريد الادب أن يسلم نفسه لعالم الواقع ، أن يفتح أبوابه بخضوع لخيول التعليم ؛ ان يوازن خياله الزائغ بثقل الحقيقة ، ويخضع أشكاله وتقاليده ومواقفه المكرسة لانتهاك الحقيقة المطهِّر . هذه الواقعية هي « النداء المفتوح من النقد الى الطبيعة » الذي يسمح به (جونسن) في مقدمة لدراسة شكسبير ، رغم أن تزييفات الادب لا النقد هي ما ينادى ضده الآن . تحاول هذه الواقعية أن تحذف ذلك الصنف او التقليد الفني الذي قال عنه (جونسن) إنه « قد تقبّله على أنه صحيح حتى اولئك الذين يشعرون في خبرتهم اليومية أنه زائف » .

تعترف الواقعية ضميراً للادب أنها مدينة بواجب ، أو نوع من التعويض ، تجاه عالم الواقع ـ عالم واقعي تخضع اليه من دون جدال . من الواضح أن (جورج جي . بيكر) يكتب عن هذا الضمير عندما يقول في مقدمته « مهما يكن الواقع ، يبدو من الممكن القول انه لا يشبه العمل الفني وانه سابق عليه . فالواقعية اذن تركيبة فنية تفهم الواقع بشكل بعينه فتقدّم صورة مزيفة عنه » (ووأح ، ص ٣٦) . وهو إذ يختار الوثائق ، نجده يفضّل هذه النظرة بوضوح ـ وهي بالطبع النظرة الاكثر قبولاً . يطالب (بيلنسكي) وهو من أوائل النقاد الروس بما يدعوه « شعر

الواقع » الذي « لا يخلق الحياة من جديد ، بل يمثلها » ؛ ويذهب ‹چيرنيشڤسكي› المادي الى القول إن « أول أهداف الفن أن يمثل الواقع » ؛ كما يحمل ‹وليم هاولز›[١٥] على « الخرافة العتيقة البلهاء التي تقول إن الادب والفن يمكن ان يكونا اي شيء سوى التعبير عن الحياة ، وانهما يمكن قياسهما بأي مقياس عدا الصدق نحوها » (ص ٤١ - ٢ ، ٦٤ ، ١٣٣) .

مثلما تؤدي الشكوك الى فساد الضمير واضطرابه ، كذلك يتهاوى مفهوم الواقعية هذا الى الحرفية - حرفية تمثيلية تجد تعبيرها الاخير في الجماليات المدرسية التي يسردها ‹مستر باوندربي› في الفصل الثاني من رواية / ديكنز / **الايام الصعبة** :

« يجب أن تتلخص نهائياً من كلمة (التصور) . لا علاقة لك بها . يجب الا يكون لديك ، لغرض الاستعمال او الزينة ، ما هو في الواقع تناقض . أنت لا تسير على الزهور في الواقع ؛ لا يمكن أن يسمح لك بالسير على الزهور في السجاجيد . أنت لا تجد الطيور الغريبة والفراشات تأتي لتحط على أوانيك الخزفية ؛ لا يمكن أن يسمح لك برسم الطيور الغريبة والفراشات على أوانيك الخزفية . أنت لا تصادف أبداً ذوات الأربع ترتقي الجدران وتنزل عنها ؛ لا يمكن أن تصوِّر ذوات

الاربع على الجدران . يجب أن تستعمل » قال الرجل « لهذه الاغراض جميعا ، تركيبات وتطويرات (بالالوان الاساسية) من اشكال رياضية تخضع للبرهان والتفسير . هذا هو الاكتشاف الجديد . هذه هي الحقيقة . هذا هو الذوق » .

ان ضمير الواقعية المضطرب هو الذي يعطي قيمة خاصة هذه الايام لاشياء مثل الدرامه الوثائقية ، و (رواية الحقائق) وشعر الاعترافات ؛ وهي قيمة تطبّق بشكل غير مشروع من خارج العمل بدل أن تنمو من داخله ، وهي تتصل بالادعاء دون الانجاز .

من جهة اخرى ، تكون نظرية الوضوح في الواقعية بمقام الوعي من الادب : وعين الذاتي ، ادراكه منزلته في الوجود . هنا يكون بلوغ الواقعية لا بالمحاكاة بل بالخلق ؛ خلق يعمل بما في الحياة من مواد ، يحررها بتوسط الخيال من صفتها الحقيقية المحضة وينقلها الى نظام أعلى . يشير (هنري جيمز) الى هذه العملية بوصفها (طقس تنفيذ) ، ويبيّن كيف أن العنصر الذي يرفض هذا الانتقال ، ويبقى على هيئة (انطباع لا يقبل التعامل الفني) انما (يسيء الى الشرف الذي اعطي له ، ولا يمكن الحديث عنه الا بوصفه انه لم يعد من أشياء الواقع ولم يصبح من أشياء الحقيقة) (ف ر ، ص ١١٥ - ١٦ ، ٢٣٠ - ١) . الواقع

ss

والحقيقة : يقترحهما (جيمز) هنا بديلين لا مرادفين ، كما أن التخلص من تشبيه الواحد بالآخر على نحو سهل يرفع من شأن الواقعية في مجال الوعي . عند الواقعي الواعي لا يكون الواقع « سابقاً » : « الواقع في مفهوم الفنان دائماً شيء يخلق ، فهو لا يوجد مسبقاً » (أ . أ . مندلو ، **الزمن والرواية** ، لندن ١٩٥٢ ، ص ٣٦) ؛ فهو لذلك لا يدين للواقع بشيء : فليس ثمة ما يتطابق معه . يصرح (بنديتّو كروچه)(١٦) بلهجة حازمة أن « ليس من طبيعة ولا واقع خارج الذهن وليس على الفنان أن يقلق بشأن العلاقة» (نقله ويليك ، **مفهومات النقد** ص ٢٨٣) . يلتزم (جي . دبليو . پرزر) الموقف نفسه بتعقل اكثر حيث يقول في مقالة بعنوان (المقتَرَب الفنّي نحو الحقيقة) انه « إن كان ثمة حقيقة في العمل الفني فانها لا توجد عادة في تطابقه مع الواقع الفعلي او محاكاتها له » (**المجلة البريطانية للجماليات ٣** (١٩٦٣) ص ٩٩) . في قصيدة (هروب حيوانات الحَلَبة) ـ وهي السيرة الذاتية الشعرية المركزة عند (ييتس) ـ يقدم الشاعر صورة عن هذه الواقعية ، مؤكداً واقعها المنفرد خارج أية فكرة عن التطابق :

ثمة أسرار القلب ، لكن بعد أن يقال كل شيء
كان الحلم هو الذي سحرني :
شخصية عَزَلها فعل
لتضخّم الحاضر وتحكم الذاكرة .

ss

ممثلون ومسرح ملون أخذوا كل حبي ،
وليس تلك الاشياء التي يرمزون لها .

هنا يلحق الضمير ليذكّر الشاعر أين بدأت هذه الصور ـ « حيث يتكدّس كل رثٍّ وعتيق في حانوت القلب » ـ لكن حالة الاستقلال المتخيِّل يجب الا تهمل ؛ ففي لحظات الاطمئنان الكبرى يبدو للفنان دوماً ان ذلك هو طموحه المشروع . هذا ما بدا للشاعر (بليك) عندما قال في قصيدة (اورشليم) .

يجب أن أخلق نظاماً أو يستعبدني نظام امريءٍ آخر .

لن أفكر وأقارن : مهمتي أن أخلق .

هذا ما كان في ذهن (فلوبير) عندما كتب رسالته الشهيرة الى (لويز كوليه) عام ١٨٥٢ ، وقد أرهقه جهد الروائي الدائم في العرض والتقديم :

ان ما يبدو لي جميلا ، وما أريد فعله ، أن أضع كتاباً عن لا شيء ، كتاباً دون تعلّق خارجي ، يقف على قدميه بفعل ما ينطوي عليه من أسلوب ، كالارض التي تمسك نفسها في الفضاء دون سند ، كتاباً لن يكون له موضوع تقريباً ، او موضوع لا يكاد يدرك ، لو يمكن ذلك . . .

(مراسلات ٢ ، ص ٣٤٥ ـ ٦)

SS

لا يمكن أن يوجد تعبير أشد وضوحاً ولا اكثر اكتمالاً من هذا التعبير عن نظرية الواقعية ـ ولا تصوير يبيّن بشكل افضل كيف تتفوق هذه النظرية على فكرة أقل تماسكا ترمي الى اقامة الحقيقة بعملية التطابق المرهقة . فالرواية التي يتصورها (فلوبير) متحررة من (تعلّق خارجي) تزدري هذا اللجوء الدنيء الى الواقع ، وتستند بدل ذلك على « ما تنطوي عليه من أسلوب » : أسلوب يرى هنا كيقين يتجمع بين الكلمات ، ذلك الاسلوب الذي يصفه (فلوبير) في نفس الرسالة على أنه « طريقة مطلقة في رؤية الاشياء » ؛ هذه طريقة خلق ، لان أي رجوع الى (المطلق) ينطوي على ماورائية مثالية .

لكن هذا ، كما يدرك (فلوبير) نفسه (لو يمكن ذلك) ، تعبير عن مثلٍ أعلى ، مثلٍ لا يمكن تحقيقه . الفرضية مثيرة ومفيدة ، لكن كتابة كتاب عن لا شيء أمر غير ممكن ؛

لأن ، ليس في لا شيء ، ولا في أشياء
بعيدة المنال ، تتناثر براقة ، يكمن الحب . . .

كما قال (دن) في قصيدته « هواء وملائكة » ؛ فالوعي لا يمكن أن يهرب من الجسد تماما ، ويتخلص تماماً من (ثقّالة) ظروفه المادية . فالذي يريد (كاسيرر) قوله عن النظريات اللغوية في الواقعية يتصل مباشرة بطموح (فلوبير) المستحيل : « تجتهد اللغة والكلمة أن تعبّر عن وجود محض ، لكنهما لا يبلغان ذلك

أبداً، لأن فيهما يكون تحديد شيء آخر، (صفة) عرضية في الشيء ، ممتزجاً مع تحديد هذا الوجود المحض » (المصدر المذكور ص ١٢٦)

على الروائي - والشاعر كذلك - أن يقحم نفسه في العرضي والمادي ، حتى لو لم يخضع لذلك .

« إن العلاقة الداخلية بين الواقع والخيال تشكل أساس شخصية الأدب » (آب ص ٢٩٤) هذا هو الموضوع الذي يتناوله (والاس ستيڤنز) مرات عديدة في تعديلاته الدقيقة لهذه المعادلة المستديمة . « الواقع ليس ما هو عليه . فهو يتكون من انواع الواقع التي يمكن ان يستحيل اليها » - « ليس من حقيقة هي حقيقة عارية » ، وليس من فرد هو « عالم بحد ذاته » - « التفاعل بين الاشياء هو ما يجعلها خصبة » (ص ١٧٨ ، ٢٣٧) . وهو بهذا المعنى يرفض السوريالية : « العيب الجوهري في السوريالية أنها تخترع من دون كشف » ، ويقول « أحياناً يكون عالم الخيال لا متعة فيه بتاتاً »(ص ١٧٧ ، ١٧٥) . لانه : « يجب الا ينفصل الخيال عن الواقع في الشعر في الاقل » (ص ١٦١) . وهو يصف الشعر بايجاز على أنه « الالتصاق بالحقائق في عالم لا حقائق فيه » ، ثم يلجأ الى ضديدة بشكل اكثر تعمداً : (الادب هو الجزء الافضل من الحياة . ويبدو ان لا مفر من الاضافة الى هذا قولنا : شريطة أن

تكون الحياة الجزء الافضل من الادب) (ص ٢٥٤ ، ١٥٨) .
لكن الضديدة اكثر فائدة من الجدال ، إذ أن (ستيفنز) دائم الملاحقة لفكرته عن العلاقة الحميمة والتقويم المتبادل بين الذات والموضوع . **أن يوجد الشيء هو أن يُدرك** / بالعبارة اللاتينية / ثم : **الوجود هو الادراك** / باللاتينية كذلك / هما الفرضيتان المتكاملتان في فلسفة (بيركلي) ، ونجد أصداء لا تنتهي لهما في أعمال (ستيفنز) . وتكون نتيجة هذا التوتر المستمر بلوغ اتحادهما أحياناً :

> قد تكون ثمة درجة من الادراك يصبح الواقعي والمتخيَّل فيها واحداً : حالة من الملاحظة المستبصرة ، يبلغها أو قد يبلغها الشاعر ، بل الادق بين الشعراء . (ص ١٦٦)

(٥)

وهكذا نجد أن الواقعية ـ « ذلك الجهد ، ذلك الميل المقصود من الفن لتقريب الواقع » (هاري ليفين ، ب ج ، ص ٣) ـ لا تكون ميلاً واحداً بل اثنين ، يجب الا يكون توافقهما المحتمل أخيراً مما يخيم على تضادهما عملياً . إن الجدال الادبي قد بالغ في هذا التضاد بشكل مضلل في الواقع ، وتبدو ضحالة ذلك الجدال عموماً عندما نفهم السياق الكامل لأوجه ذلك التضاد . وهكذا نجد أن المسألة ليست محض وجود بعض

روايات (زائفة) وأخرى (حقيقية) كما يؤكد بشكل لطيف (إدمون و جول گونكور)[17] في مقدمة جيرميني لاسيرتو (١٨٦٥) ؛ لكن على المرء ان يدرك ان الروائيين المختلفين يختلفون في اتباعهم معايير الحقيقة .

في الفصلين القادمين سأتناول بالحذر المناسب التفريق الذي وضعته (بشكل مخفف) لدراسة ظهور فكرة الواقعية في القرن التاسع عشر في فرنسا ، حيث وجدت لها موطناً واسماً ، ولدراسة تطورها التدريجي في مجالات الادب الرحبي .

SS

٢

واقعية الضمير

(١)

ان الضمير الذي استيقظ ليجد نفسه يدعى باسم الواقعية قد أيقظه من أحلام الرومانسيين جماعة من الفنانين في فرنسا في أواسط القرن التاسع عشر . لكن هؤلاء الكتّاب والرسامين كانوا غير راغبين في النظر الى هذه الحركة الفكرية على أنها (حركة) بالمعنى التقليدي ، بل كانوا غير راغبين حتى في تعريفها او تحديدها بأية طريقة غير الطريقة السلبية . وهكذا نجد أن كلمة (الواقعية) ـ تلك (الكلمة العلَم) ، (الكلمة البلهاء) كما دعاها (إدمون ده كونكور) في مقدمته لرواية **الأخوة زمگانو** ـ لم تقبل إلا بعد أن أظهر هؤلاء الفنانون ما يناسب من رفضهم لها بوصفها (علامة) مثيرة ومؤقتة ، بؤرة منقوصة قلقة بالضرورة ، تتجمع حولها فعّالياتها المختلفة . لقد وضع الرسام (كوربيه) عبارة (من الواقعية) على باب معرض ضم لوحاته المرفوضة عام ١٨٥٥ ، لكنه أوضح ان لقب واقعي قد اطلق عليه مثلما كان

لقب رومانسي قد أطلق على رجال عام ١٨٣٠ ، وامتنع عن التعليق على لياقة وصف كان يأمل ألا يحمله أحد على محمل الجد (ج . ريا ، **گوستاف كوربيه** ، باريس ، ١٩٠٦ ، ص ١٣٢) . أطلق الروائي (شنفلوري)[1] عنوان (الواقعية) على مجموعة مقالات أصدرها عام ١٨٥٧ دفاعاً عن الضمير المستثار حديثاً ، لكن المقدمة تبين أي وزن ضئيل كان يقيم للكلمة التي يقول عنها انها « واحدة من تلك الاصطلاحات القلقة التي يمكن ان تستخدم باشكال شتى » ، وهو يتنبأ لها بحياة لا تزيد على ثلاثين سنة (ص ٥) . يقول (شنفلوري) إنها واحدة من « الديانات العديدة المنتهية بـ يّة » مما قذفته ثورة ١٨٤٨ ، وعلى المرء أن يحاذر من ظلالها السياسية . كانت استجابة (كوربيه) الى التهمة التي وصفته بالرسام الاشتراكي أنه أعلن نفسه « ليس اشتراكياً وحسب ، بل ديمقراطياً وجمهورياً أكثر من ذلك ، وبكلمة واحدة مسانداً للثورة برمّتها وواقعياً فوق كل ذلك ، أي صديقاً مخلصاً للحقيقة الواقعة » (ج . ريا ، المصدر المذكور ، ص ٩٤) . لقد فعل (زولا) شبيه ذلك في مقالته « الجمهورية والادب » اذ اعترف ان « في الغور من الخصومات الادبية ، ثمة دوماً مسألة فلسفية » (ر ت ، ص ٤٠١) . وبعد ذلك بعام او اثنين قدم (جول كلارتي) تلخيصاً مفيداً بقوله إن نظريات (شنفلوري) وشعر (بودلير) المركّز بل خيالات (مورجيه)[2] أيضاً ورسومات (كوربيه) كانت لا تخرج

عن إطار الوضع السياسي عام ١٨٤٨ ، وان هذا الانتماء الى الحقيقي يمكن النظر اليه ظاهرةً توازي الحاجة الى اعادة التنظيم والاصلاح الاجتماعي في تلك الايام الملتهبة (كروزيه ، دورانتي ، ص ٥٣ هامش) .

لذلك ليس من المدهش كثيراً أن يتناول الكتّاب المتأخرون هذه الكلمة باستخفاف ـ وبخاصة اولئك الذين يشار اليهم باسم (البارناسيين)[٣] الذين دفعهم اهتمامهم بالشكل الى الوقوف ضد اشاعة الفن على المستوى الشعبي اذ وجدوا في ذلك تناقضاً مضحكاً . لقد أصر (فلوبير) على القول في رسالة الى (جورج صاند)[٤] « لاحظي أنني أمقت ما اتُفق على تسميته بالواقعية ، رغم أنهم جعلوا مني واحداً من كهنتها » (**مراسلات** ٧ ، ص ٢٨٥) . وقد قال (بودلير) في حديث عن **مدام بوڤاري** يوم صدورها عام ١٨٥٧ ان الكلمة « إهانة مقيتة قُذفت بوجه جميع أصحاب العقول ، كلمة غامضة مطاطة ، لا تعني للطغام طريقة جديدة في الخلق ، بل وصفاً دقيقاً للتفاهات » (**الاعمال** ، طبعة پلياد ، پاريس ١٩٥٤ ، ص ١٠٠٧) .

لكن الاهم من قلق الواقعيين الاوائل حول الكلمة نفسها كان تحسُّبهم ان يسيء (الطغام) فهم الواقعية فيحسبونها مدرسة أو نهجاً . قال (شنفلوري) : « أنا أخشى المدارس خشيتي من الكوليرا » (**الواقعية** ، ص ٢٧٢) ؛ وكان (ادموند

دورانتي) اكثر صراحة إذ قال : « كلمة الواقعية الفظيعة هذه هي النقيض لكلمة مدرسة . فالقول «مدرسة واقعية» ينطوي على عبث : لأن الواقعية تعني التعبير الصريح الكامل عن الصفات الفردية ؛ لكن العُرف والتقليد وأي نوع من المدارس هي عينها ما تهاجمه الواقعية » (نقله زولا ، ر ت ، ص ٣٠٧) . فالواقعية لذلك ـ والكلمة نفسها مقبولة على مضض ـ ليست بحركة . وهي ليست بطريقة ؛ إذ يسخر (شنفلوري) من فكرة وجود وصفة في متناول من يريد أن يصبح واقعياً : « أعترف بأنني لم أدرس قط ذلك الدستور الذي يضم القوانين التي تساعد المبتديء على انتاج أعمال واقعية » (**الواقعية** ، ص ٢٧٢) .

لا يعرّف (جونسن) الشعر ، لكنه يرضى بالقول « من الايسر كثيراً أن تقول ما هو ليس بشعر » (بووزيل ، ١٢ نيسان ١٧٧٦) ؛ وسرعان ما يدرك المرء أن الواقعية في القول والعمل في ذلك الوقت لم تكن تحتمل غير التعريف السلبي . ونجد (ويمزات وبروك) في كتابيهما **النقد الادبي** يستعملان الاصطلاح بشكل فضفاض للاشارة الى رد فعل على عدد من الاشياء التي كانت تحسب غير ـ واقعية في أواسط القرن التاسع عشر (ص ٤٥٦) . كان الواقعيون يرون بديلاً واضحاً بين (الحلم) و (والواقع) . ويشكل الكشف عن هذا التقابل موضوعاً يتردد في أعمال (زولا) . فهو يقول بما عرف عنه من

ss

صراحة في كتابه **مكارِهي** / الاشياء التي أكره / المنشور عام ١٨٦٦ : « الانشغال بالاحلام لعبة الطفل والمرأة ؛ وعلى الرجال أن يشغلوا انفسهم بالوقائع » (ر ت ، ص ٦٥) . فمنذ رواية **تيريز راكان** نرى وضعاً تنتقل فيه أسرة (تيريز) الى الحانوت الپاريسي العتيق الذي استأجرته أمها ، حيث « بقيت مدام روكان ، في مواجهة الواقع ، مُحرجة ، خجلى من أحلامها » . ويعترف (لورُن) بعد ذلك بقوله « كان لي حلم ، كنت أريد قضاء ليلة كاملة معك ، أخلد الى النوم بين ذراعيكِ واستفيق في الصباح على قبلاتك . ولسوف أقنع بهذا الحلم » ؛ لكن الواقع الذي يقوم عليه هذا الحلم بالسعادة هو التفتّت المريع في رغبتهما بسبب ما اقترفاه من ذنب حول (كاميل) القتيل . وفي آخر سلسلة (روگون ـ ماكار) في الرواية المسماة **الحلم** (١٨٨٨) ، نرى حلم (آنجيليك) بالحب يضيع تحت ضغط الواقع في ظروفها .

يعبّر (دورانتي) عن المقاصد العدوانية في الواقعية بذكر « ما تهاجمه » كما مر بنا ؛ كما تحتوي مجلته قصيرة العمر ، **الواقعية** أمثلة من أشد أنواع الجدل الواقعي . نلمس هذا العنف في عنوان واحدة من مقالات (دورانتي) « **تأملات ڤيكتور هِوگو أو الغور السحيق في ظلمات الرومانسية** » كما نلمسه من نبرة المحتوى : « انه لا يحب النساء ؛ انه لا يفهم الاطفال : وهو لا

ss

يلتفت الى الطبيعة » . ثم أصبح هجوم (دورانتي) اكثر عشوائية وإساءة : « (إدگار آلن پو) يشبه الجبن الهولندي ، و(بودلير) يشبه الجرذ الناسك . . . (لامارتين) هجين و (موسيه) ظل دون جوان الذي اتخذه بشكل جاد ؛ (ده ڤيني) خنثى »(كروزيه ، ص ٦٩ ، ٧٢) . لذلك ليس من المستغرب ان مجلة **الواقعية** لم يصدر منها سوى ستة أعداد . يقول (شنفلوري) ان الواقعيين قد « تعبوا من الاكاذيب المنظومة ومن إصرار بقايا الرومانسيين » ، ويسخر من الروائي الرومانسي الذي « يتجاهل حاضره لينبشَ جثثاً من الماضي يكسوها بهرجاتٍ تاريخية» (**الواقعية** ، ص ٥ ، ٨٦) . تذكّرنا هذه العبارات بالرفض الذي لقيته قصص الخيال البطولية في أوائل القرن الثامن عشر في انگلترا ، على أيدي كتّاب مثل (آديسن) و(ستيل) ، ثم على أيدي الروائيين أنفسهم بعد ذلك . كانت الامثلة تتكاثر ، والاحكام تصدر دائماً . مثل ذلك ما فعله (بودلير) في مقال عن (پيير ديپون) عام ١٨٥١ اذ استحسن مراح (ديپون) وحمل على الكآبة الرومانسية التقليدية :

أغربي إذن ، يا ظلالاً خادعة من (رنيه) و(ڤيرتر) ؛ تلاشي في ضباب العدم ، يا مخلوقات بشعة من صنع الكسل والوحشة : مثل قطيع الخنازير في بحيرة جديرة[٥] إغرقي في الغابات المسحورة حيث لقيتِ شياطينك ، يا خرافاً يهاجمها دُوار رومانسي . إن روح

ss

الفعل لم تعد تسمح لك بمكان بيننا .

(الاعمال ، طبعة پلياد ، ص ٩٦٨)

لكن «فيرنان دينوايّيه» رحّب بالواقعية في مقال بعنوان «عن الواقعية» ظهر في مجلة الفنّان عام ١٨٥٥ .«وأخيراً وصلت الواقعية !» وهو يقول فيه :

من خلال ما انتشر من دقيق العشب ، من معارك قدماء الجرمان ، من صخب المعابد الاغريقية والقيثارات وعتيق المعازف ، من القصور المغربية وأشجار البلوط العليلة ، من الرقصات الاسپانية والغنائيات البلهاء والقصائد المنمقة ، من الخناجر الصدئة والسيوف ، من أعمدة الصحف الاسبوعية وحوريات الآجام في ضوء القمر والمشاعر المدلّهة ،من الزيجات على طريقة «مسيو سكريب»[٦] ، من الرسوم الفكهة وصور الطبيعة ، من عِصِيّ التّسيار وأطواق الثياب ، من مناقشات لا تؤذي ونقد ، من أعرافٍ متداعية وعادات غريبة وأشعار تخاطب الجمهور ـ من كل ذلك أحدثت الواقعية ثغرة دلفت منها .

بيد أن الاستخفاف ظاهر في نبرة الاسلوب : «صِبية پاريسيون يتصايحون في إثر أواخر الرومانسيين» (٩ كانون الأول ، ١٨٥٥ ، ص ١٩٩ ، ١٩٨) . لكن عقوبة الاعدام لا

وجود لها في تاريخ الافكار ، فليس من سطر يغدو منقرضاً أبداً ؛ وليس من شك أن الاحتمال القائم في انتعاشٍ رومانسي هو الذي أبقى الجدل الواقعي حيّاً ضد الرومانسية ـ كما سنرى ، حتى بلغ فترة ظهور المذهب الطبيعي عندما استأنف ‹زولا› الهجوم . وعندما حان الوقت (وكان لا بد أن يحين) لتقف الواقعية والطبيعية معاً في قفص الاتهام في آخر القرن ، كان رفضهما الرومانسية هو ما يقدم دوماً في الدفاع عنهما . في كتاب ‹ويسمانس›[٧] بعنوان **هنالك** (١٨٩١) يهاجم ‹دورتال› فلسفة الطبيعيين[٨] ، لكنه يعترف «بالخدمات التي لا تنسى مما قدمه للفن أصحاب المذهب الطبيعي : لأنهم في الأخير هم الذين انقذونا من الدمى المصطنعة في الرومانسية ، والذين خلّصوا الادب من مثالية بالية وعقم عانسٍ هيّجتها العزوبية » (طبعة كتاب الجيب ، ص ٦) . يقول ‹إدموند گوس› عن الواقعية إنها « نظفت الجو من ألوف الحماقات » ويذهب ‹فيليپ راف› الى القول إن المذهب الطبيعي قد (أحدث ثورة في الكتابة عن طريق تصفية آخر موجودات «أدب الرومانس»[٩] في الرواية ، وعن طريق تطهيرها بشكل كامل من كل المثالية الموجودة في «الكذبة الجميلة») (و و أ ح ، ص ٣٩٢ ، ٥٨٨) .

إن الجبهة المتحدة التي قدّمت بوجه الرومانسية أوحت بمظهر سطحي خدّاع عن التماسك في الفكرة الواقعية ، لكن إلحاق (الواقع) لم يجر بنفس الكفاءة التي أزيح بها

(الحلم) . وكان التجاء الواقعيين الى الحقيقة ينطوي على تيسير بالضرورة . عندما لا تلجأ الواقعية الى حجّة وجودية أو تجربة علمية بل الى تجربة انسانية ، يعدّها الفلاسفة « ساذجة» (ليڤين ، ب ج ، ص ٦٥) . إن إدخال الطرائق العلمية الى الرواية لم يحدث حتى وصل الجيل الثاني من الواقعيين (الذين يوصفون باسم (الطبيعيين) لهذا السبب لا غير)؛ إذ لم يكن لدى الجيل الاول ما يستهدون به اكثر من ضميرهم تجاه الحقيقة ، وكانت عمليات هذا الضمير غير معقدة على الاطلاق . يصف (بورنِك وكوگني) دافع الواقعية بأنه «جَفلة الحاجة للحقيقة » (و ط ، ص ١٨) وغالباً ما تكون الجفلة مضطربة . يقيم (دينوايّيه) يقينه في الواقعية على أن « كلمة الحقيقة تجعل الجميع متفقين » ويعرّفها ببساطة على أنها « الرسم الصحيح للاشياء » (الفنّان ، ص ١٩٧) .

ثم جاء (ثيودور درايسر)[١٠] بعد ذلك بكثير ليعلن بكثير من الثقة المشابهة (وذلك في مقالة بعنوان « الفن الصحيح يتكلم بوضوح ») أن (الحقيقة هي ما يوجد) (و و أ ح ،ص ١١٥) ، ولا يبتعد هذا كثيراً عن الحشو الظاهر في قول (فولستاف) « أليست الحقيقة هي الحقيقة ؟ » (مسرحية شكسپير : **هنري الرابع** ، الاول ، ٢/٤/٢٢٢) . بيد أن توكيد (درايسر) بأن « الخلاصة والجوهر في الاخلاق الاجتماعية والادبية يمكن التعبير عنها بكلمتين : قل الحقيقة » لا يمكن أبداً أن يقدم حلا

لمشكلات الكاتب ، ولا تعليقاً مفيداً عليها .

كان حل هذه المشكلات عند الواقعي ذي الضمير هو التظاهر بأنها غير موجودة . كان الضمير يكبت الوعي . إن الهَوَس بالحقيقة لا يترك مجالاً للهَوَس بأي شيء آخر : كانت مسائل الاسلوب نصيبها التجاهل والابعاد بوصفها من المخلفات (الأدبية) التي تخص الماضي . « إن اسلوب الواقعية » كما يقول (هاري ليفين)[11] (وهو يضبط كلمة الاسلوب في موقف بعينه) إنما يقوم على « تحطيم الأعراف » (ب ج ، ص ٦٢) ويقول في موضع آخر « يجب على الروائي ، لكي يقنعنا بما فطر عليه من صدق ، أن ينال دوماً من الوهمي ويخترق قشرة الادبي » (ما الواقعية ؟) **الأدب المقارن ٣ (١٩٥١) ١٩٣ - ٩** ، ص ١٩٦) . جماليات الواقعي اذن (اذا كان لا بد من تسميتها كذلك) تنزع دوماً الى التقليص ؛ ومسائل الشكل تحذف ازاء العناية الشديدة بالمحتوى . ويستشهد (شنفلوري) بموضوع الترجمة ليقنع نفسه « بثانوية الشكل وقوة الفكرة » (الواقعية ، ص ١٦) ثم يخلص الى تقسيم الكتّاب الى (مخلِصين) و(شكليّين) بقدر اهتمامهم بالفكرة الواقعية او عدمه (ب ج ، ص ٧٠) .

يفسّر (شنفلوري) هذا (الكره الشديد) الذي يكنّه الواقعيون للشعر ، وهو كره كان في ذهن (كولردج) عندما قال

SS

« ليس الشعر بالنقيض الصحيح للنثر ، بل للعلم » (طبعة نسج ، **كولردج** ، ص ٣١٣) . والشعر يؤذي الميول الديمقراطية عند (كوربيه) : « من الخيانة كتابة الشعر ، ومن التظاهر التعبير عن نفسك بشكل يختلف عن الآخرين » ؛ والشعر يثير حنق (دورانتي) الذي يرى فيه « مرضاً ، خرّاجاً عليلاً من أنصاف الابيات يتجمع في الذهن العفن ويتسرب خارجه على درجات من الإيلام» (كروزيه، **دورانتي، ص ٦٩**) . لكن (دينوابيه) كان اكثر اعتدالاً اذ قال في رسالة الى (شنفلوري) : « لنكن شعراء في النظم وواقعيين في النثر » (**فيگارو ، ٩** تشرين الثاني ١٨٥٦) .

يمكن وصف الحركة الدائمة في المثل العليا والقيم في الادب عن طريق النظر اليها على أنها مراوحة بين التعقيد والبساطة ، فتارة يبدو أن ما يستحق الجهد هو الوعي بالذات والحذلقة ، وتارة يظهر أن ذلك انما يكون في اللاوعي واليسر . كان الواقعيون يناهضون التعقيد والوعي ، لذلك غدت البساطة والاخلاص في نظرهم من المعايير ذات القيمة (أي من شروط الواقعية) في الانتاج الفني ـ (اليسر) تلك الكلمة التي تثير خلافاً لا يقل عما تثيره كلمة الواقعية نفسها ، و(الاخلاص) ذلك « **الشيء الذي لا بد منه** ، والذي لا يضمن شيئاً » كما قال (ستراڤنسكي) . لقد قال (شنفلوري) إن الاخلاص هو القيمة الوحيدة التي يريدها في الفن ، ثم أعرب عن رغبته في « الشعر

الشعبي بما فيه من قوافٍ غليظة الوقع ومشاعر طبيعية » (**الواقعية** ، ص ٣ ، ١٨) . هنا في الأقل لا يستحوذ الشكل على الاهمية كلها . يفسر (دورانتي) المنهاج الواقعي بشكل مشابه تماماً : « تلزم الواقعية نفسها بتمثيل الوسط الاجتماعي والعالم المعاصر بشكل دقيق كامل مخلص . . . لذلك يجب أن يكون هذا التمثيل يسيراً قدر الامكان ليقدر كل امرىء على فهمه » .

يقتطف ‹زولا›[١٢] هذه الفقرة في مقاله الحماسي ‹ الواقعية › عن مذكرات ‹دورانتي› وذلك في كتابه **الرواية التجريبية** (ص ٣٠٧) ، وقد كان ‹ زولا › هو الذي أقام مبدأ التقليص في الاسلوب الواقعي بشكل بالغ الوضوح ، وذلك في استعارته عبارة « الاستار الثلاثة » . وقد يمكن النظر في ذلك هنا دون تقديم أفكار ‹ زولا › قبل الاوان ، لان ‹ زولا › قد طوّر تلك الاستعارة في رسالة طويلة الى صديق في آب ١٨٦٤ - أي قبل أن ينشر أية رواية ، وقبل أن يقدّم المذهب الطبيعي بشكل رسمي في سلسلة (روگون ماكار) (١٨٧١ - ٩٣) . في هذه الرسالة ، يفصّل ‹زولا› نظاماً يشمل وجهات نظر مختلفة ، ووجوهاً من الواقع مختلفة تذكّر المرء بمقدمة ‹هنري جيمز› التي كتبها عام ١٩٠٩ لرواية **صورة سيدة** : « ليس في بيت الرواية ، باختصار ، نافذة واحدة ، بل مليون . . . »(ف ر ، ص ٤٦) . لكن ‹ زولا › اكثر اهتماماً بتسويغ موقف بعينه

ss

« جميع عواطفي ، إن كان لا بد من قول ذلك ، هي مع الستار الواقعي » ثم يصف كيف ان الستار الكلاسي يضخم : (عدسة مكبّرة) والستار الرومانسي يشتت ـ (الستار الرَومانسي هو . . . منشور زجاجي) ، في حين يعطي الستار الواقعي رؤ ية لا يعيقها شيء : « الستار الواقعي زجاجة بسيطة للنظر ، بالغة الرقة ، بالغة الوضوح ، مظهرها كامل الشفافية بحيث تعبرها الصور فتتشكل بعد ذلك كما هي في الواقع » .

يدرك (زولا) أن هذه استعارة بعيدة المنال « صحيح أن من الصعب وصف هذا الستار الذي تكون ميزته الرئيسة أنه لا يكاد يوجد » ثم يتجه الى الاعتراف بأن جميع الاستار يجب أن تشتّت الى حد معين . وبذلك يكون ستار (زولا) الذي « لا يكاد يوجد » وهمياً بقدر موضوع (فلوبير) الذي يجب أن يغدو «غير مرئي تقريباً » . يجتهد الشكل في حالة ، والمحتوى في حالة اخرى ، أن ينقّي نفسه عن طريق حرق الآخر ـ لكن النقاء في الحالتين لا يمكن بلوغه أبداً . فالأول قد يجعل التعبير غير ضروري ، والآخر قد يجعله مستحيلاً . لكن نوع الاستحالة المقصودة ، برغم ذلك ، يقرر الى حد ما نوع الكتاب الممكن كتابته في كل حالة . إن هذين الطموحين المتعارضين ، كما يعبّر عنهما هذان الموقفان ، يفسران برم (فلوبير) تجاه (زولا) كما نجده في رسالته الى (تورگينيف) عام ١٨٧٦ : « إقرأ مقالاته أيام الاثنين تجد أنه يعتقد نفسه قد اكتشف (الطبيعة !) أما

الشعر والاسلوب ، وهما العنصران الازليان ، فإنه لا يذكرهما أبداً » (مراسلات ٧ ، ٣٦٩) .

لكن أهم العناصر في البنية القلقة للنظرية الواقعية في هذه المرحلة ، والذي يضم أهم المنطويات ، هو ما درجت عليه من شك في الخيال . فمنذ عام ١٨٤٥ قال (پ . ليمايراك) اذا كان الخيال قد « لعب دوراً مهماً أغنى المدرسة الحديثة » فمن الصحيح القول كذلك إنه قد « خيّب آمالنا » (كروزيه ، دورانتي ، ص ٥١) . إن هذا العزوف يسم في الواقع كل شيء آخر . فردّة الفعل على أكاذيب الرومانسيين وأحلامهم ، ونشر جمالية مخفَّفة ، إن هي الا من أعراض أزمة ثقة بالخيال ـ أزمة تؤدي الى النيل المستمر من وظيفته . وقد ينساق المرء الى النظر الى عنف الاهانة الموجهة ضد الرومانسيين ـ مثل طرافة العبارة التي فيها تصوير (دينواييه) صبية پاريس ـ على أنها حالة غريبة ينتقم فيها الخيال من نفسه ، بخضوعه الى نوع من الاذلال المفروض من الداخل .

إن (ديديرو)[١٣] هو أحد الكتّاب الذين يتحمّس لهم (شنفلوري) في سعيه لنشر الواقعية . ومن الممتع النظر في العبارات التي يصف بها احدى رواياته بعنوان **سيرة الآنسة ده لاشو** حيث يقول : « لم يخترع (ديديرو) أي شيء ، أو يكتشف أي شيء ، أو يتخيل أي شيء ؛ فقد كان محض ناقل ذكي

لهوى تعيس تكشّف أمامه ؛ وما كان عليه سوى أن يعرض الطبيعة البشرية في عدد محدود من الصفحات » (**الواقعية** ، ص ٩٤ ـ ٥) .

يجب على المرء هنا أن يتوقع معالجة الخيال عند ‹ زولا › ، إن لم يكن لشيء فلأنه يعرض قضية الواقعية (كعادته) بشكل يخلو من التسامح ؛ وثمة سبب آخر هو أن الوجهين من واقعية الضمير ، في موقفهما تجاه الخيال ، يظهران بوضوح ما بينهما من وشائج ، ومثل ذلك موقفهما تجاه اولئك الرومانسيين الذين هم من صنع الخيال .

يرد تحديد ‹ منزلة › الخيال عند ‹ زولا › في الفصل القصير بعنوان ‹ الحس بالواقع › في بحثه ‹ عن الرواية › (**رت** ، ص ٢٠٥ ـ ١٢) حيث يذهب إلى القول إن قدرة الخيال قد حلت محلها قدرات أخرى لدى الروائي الحديث ، وهي قد تظهر كعنصر تشتيت عندما يشرع في الكتابة . ‹ إن أعظم مديح كان بوسع المرء أن يضفيه على الروائي في الماضي هو القول أنه «يتمتع بخيال» . واليوم قد ينظر إلى هذا المديح على أنه انتقاد . وذلك لأن ظروف الرواية قد تغيّرت . لم يعد الخيال أهم قدرة لدى الروائي › . يعزو زولا الخيال إلى ‹ دوما › و ‹ يوجين سو › و ‹ هِوگو › و ‹ جورج صاند › ويشكل ذلك كله جزءاً من خطته[١٤] . لأنه بعد ذلك ينكر على المرء أن يلتجيء إلى

SS

الخيال ليصف أعمال (بلزاك) و (ستندال) ؛ أو أعمال (فلوبير) والأخوين (گونكور) أو (دوديه)[١٥] : (فالموهبة عندهم لا تستند إلى الخيال بل إلى حقيقة أنهم يعرضون الطبيعة بشكل مكثّف) . ثم يضيف إلى ذلك قوله « إنني أصر على إنزال الخيال عن منزلته ، لأنني هنا أرى الميزة الجوهرية في الرواية الحديثة » وليس في الإمكان أن يكون ثمة رفض عنيد أكثر من هذا . لقد كان للخيال وظيفة فيما مضى ، كما يعترف ، لكن الرواية في تلك الأيام كانت للتسرية والتسلية . لكن اليوم ، (مع رواية الطبيعيين ، رواية الملاحظة والتحليل ، قد تغيرت الظروف . . . إذ يتجه جهد الكاتب بأجمعه نحو طمس الخيالي في الواقعي) . وأخيراً يعترف أن خيال (بلزاك) يثيره أكثر مما يستهويه - وهذا بالضبط بسبب من ثقة (بلزاك) وطموحه أن يخلق العالم من جديد : « . . . خيال (بلزاك) ، ذلك الخيال المنسرح الذي يرتمي وسط شتى المبالغات والذي يريد خلق العالم من جديد ، على مستويات غير مألوفة ، هذا الخيال يثيرني أكثر مما يستهويني » .

إن استبعاد الخيال عند (زولا) في هذا المقال لا بد أن يذكّرنا باستبعاد الشاعر من المجتمع المثالي عند أفلاطون في **الجمهورية** :

لذلك من الواضح أنه لو حل بمدينتنا آمرؤ له من

الحكمة ما يقدره أن يتخذ أية صورة تحت الشمس
ويحاكي أي شيء يخطر على البال ، وعرض نفسه
وأشعاره أمامنا ، أبدينا له من الاحترام ما نبديه لامرىء
مقبول ، عجيب ، مقدس ؛ لكننا سنقول إن ليس في
مدينتنا امرؤ كهذا ، وأن القانون يحظر وجوده ،
ولسوف نمسح عليه بزيت المرّ ونتوّجه بإكليل من
الصوف المقدس ونبعث به إلى مدينة أخرى ، أما نحن
فلسوف نستخدم شاعراً وراوية قصص يفوقه صرامة
ويقل عنه جاذبية ، يكون شعره مما يفيدنا . . .

(الترجمة الانكليزية أ. د. لندزي ، طبعة
إيفريمان ، لندن ، ١٩٥٤ ، ص ٨٠)

إن هذا نتيجة (الخصومة القديمة بين الفلسفة والشعر)
(ص ٣١١) ، الخصومة بين أنواع من الحقيقة شتى . كان
أفلاطون يملك الضمير نفسه تجاه الحقيقة مثل (زولا) (رغم
أنهما بالطبع لن يتفقا حول ماهية الحقيقة) . ويعترف كلاهما
على مضض معجباً بقدرة التحويل التي يمتلكها الخيال ،
لكنهما يشكان فيه أساساً ، ويصران على أن الفن يجب أن
يزدري ما في الخيال من أضاليل مبهرجة ، كما يجب أن يتحمل
(تأديب الحقيقة) . يريد أفلاطون من الشعر ، لكي يبرر
نفسه ، أن يصبح (أكثر صرامة ، وأقل جاذبية) ؛ ويريد (زولا)
من الرواية ألا تبقى على غوايتنا بما فيها من مادة مستغربة ،

SS

« على العكس ، كلما كانت مألوفة وعامة ، تكون أكثر نموذجية » . هذه حالة الموضوعية « السالبة الصامتة » التي يجدها «هكتور آگوستي» في « الواقعية القديمة » (ووأح ، ص ٤٩٥) .

ثمة فقرة في مقدمة كتاب «إميل ده ڤوگييه» عن **الرواية الروسية** (١٨٨٦) تعطينا تلخيصاً ممتازاً للأفكار التي عالجتها في هذا الفصل . يستعرض «ده ڤوگييه» الآثار المترتبة على التخلي عن النظريات الكلاسية في الفن :

> ثمة أفكار أخرى حظيت بالقبول خلال القرن الماضي بشكل لا يكاد يكون ملحوظاً . لقد جلبت تلك الأفكار فن ملاحظة أكثر منه فن خيال ، فنّاً يفتخر أنه يراقب الحياة كما هي في شكلها الكامل وتعقيدها مع أقل تدخل ممكن من جانب الفنان . يتناول هذا الفن الناس في أحوالهم العادية ، ويظهر الشخصيات في مجرى وجودها اليومي ، المعتاد المتغير . وإذ يتشوق الكاتب إلى دقة المنهج العلمي ، فإنه ينزع إلى تعليمنا بالتحليل الدائم للمشاعر والأفعال لا أن يسلينا ويستثيرنا بالمكيدة وعرض العواطف . كان الفن الكلاسي يقلد ملكاً يحكم ويعاقب ويثيب ويختار مقرّبيه من بين نخبة أرستقراطية ، فيفرض عليهم قوالب من الأناقة

والأخلاق ولائق الحديث . لكن الفن الجديد ينزع إلى محاكاة الطبيعة في لاوعيها ، وعدم اكتراثها الخلقي ، وعوزها للانتقاء ؛ ويعبّر عن انتصار الجماعة على الفرد ، والجمهور على البطل ، والنسبي على المطلق . لقد سمِّي هذا الفن واقعياً أو طبيعياً : أليس في وصفه ديمقراطياً ما يكفي من تحديد ؟

(ص ١٤ ـ ١٥ من المقدمة)

(٢)

عندما تناولت مقال ‹زولا› كان لا مفر لي من الولوج في حلبة أشد تحديداً ، هي حلبة المذهب الطبيعي ، إذ تشير تعليقات ‹ده ڤوگييه› و ‹اگوستي› إلى الظاهرة الواقعية/الطبيعية برمتها . من المشروع الحديث عن الاثنين معاً في الوقت نفسه ـ ويفعل ذلك ‹إدمون ده گونكور› في مقدمته لكتاب **الأخوة زمگانو** (١٨٧٩) ـ ويرضى كثير من الكتّاب بالنظر إليهما مرادفين أو شبه مرادفين . وفي انگلترا بخاصة لم يكن ثمة قناعة بالفصل بين الكلمتين : ففي ترجمة رواية ‹ويسمانس› : **هنالك** ـ وهي ترجمة كاملة مع ملحقات نقدية ـ نجد كلمة (واقعية) تقابل كلمة (طبيعية) الفرنسية في النقاش المهم بين ‹دورتال› و ‹ديزيرمي› حول الطبيعية في الفصل الأول من الرواية . (مطبعة فورجن ، بلا تاريخ ، وقد يكون في حدود ١٩٣٠) .

في كتاب **خيال ما قبل الرافائيليين**[16] (لندن ، ١٩٦٨) يقول «جون دكسن هَنْت» إنه « في فرنسا كان الاصطلاحان **واقعية وطبيعية** يمثلان مُقتَرَبين مختلفين وطريقتين في الإبداع ، ولكن عند إدخالهما إلى انكلترا غدا التفريق غائماً وأقل فائدة » (ص ٢١١) .

لكن مما يقود إلى الشطط أن نخلط بين الاصطلاحين لمحض كون الواحد منهما يمكن أن يصدق على كتاب من نوع مشابه . فثمة طريق واضح للتفريق بين الاثنين : تصدر (الواقعية) عن الفلسفة ، وتصف غرضاً ، هو بلوغ الحقيقي ؛ وتصدر (الطبيعية) عن الفلسفة الطبيعية أو العلم ، وتصف طريقةً تؤدي إلى بلوغ الحقيقي . ولا مفر من القول إن الاستعمال لا يوضح ذلك دوماً ؛ فالحديث عن الواقعية يكون بوصفها طريقةً ، وعن الطبيعية بوصفها ميلاً ؛ لكن من المفيد أن يتذكر المرء الوصف المختلف عند تفسير هاتين الكلمتين أو عند استعمالهما .

لقد قلت إن الطبيعية يمكن تحديدها بشكل أوضح ، والسبب الرئيس في ذلك أنها تصف طريقة . لقد تعثرت الواقعية (وثمة ما يشبه ذلك فيما قد تؤول إليه الثورة) ـ أو في الأقل أنها لم تتطور قط . لم يكن ثمة ما يتابع ذلك الهجوم على الرومانسية . لم يكن الضمير وحده كافياً ؛ كانت الانشغالات الدائمة حول (البساطة) و (الاخلاص) مما يعبر عن حسن

SS

النوايا ولكنها لم تقدم أعمالاً حسنة . وكان هذا بالطبع أخطر العقبات : عدم ظهور العمل المهم الذي يجسد الأفكار الواقعية ، ليبرهن أن هذه لم تكن محض نُذُر تهديم (كما كانت بالفعل) تقود إلى ‹ ضد الأدب › . صحيح أن الواقعيين ادعوا صلة قرباهم برواية **مدام بوڤاري** ، لكن ‹فلوبير› تنصّل من الواقعية . ثم راحوا يغازلون ‹بودلير› وكان نصيبهم الصدود كذلك . كانت الروح راغبة ، لكن الجسد كان ضعيفاً ؛ وكان بالواقعية حاجة إلى تعريف أكثر إيجابية ، وغرض أكثر تحديداً ، إذا لم ترد أن تضيع (وتمر في آناء ذلك بردّة فعل) أمام إنجازها نفسه .

لقد تم ذلك الانجاز بمبادرة من أصحاب المذهب الطبيعي ، تابعت المؤشرات في النظرية الواقعية إلى نهايتها المنطقية ، وقدمت طريقة علمية لتنفيذ منهاجها . « إن الطبيعية تكمل الواقعية ، تؤكدها وتزيد فيها » كما يقول ‹مارتينو› في **الطبيعية الفرنسية** (١٨٧٠ ـ ٩٥) ص ١ . يرى ‹فيليب راف› أن الطبيعية « توكيد متطرف للاندفاع العام في الرواية الواقعية والدرامه » (ووأح ، ص ٥٨٨) ؛ كما يرى ‹هاري ليڤين› أنها « آخر تمديد للواقعية » (ب ج ، ص ٤٦٣) . وينظر ‹بورنك وكوگني› إلى الواقعية على أنها توقّع ضعيف للطبيعية يكتسب صلابة وانتظاماً في الطريق نحو هدفه (و ط ، ص ٣٦ ، ١٨) .

SS

اكتسبت الطبيعية صلابتها بالاتصال مع العصر ، واكتسبت نظامها بالخضوع لانضباط العلم . لقد حاول الواقعيون الأوائل كذلك أن يروا أنفسهم في سياق عصرهم ـ وبخاصة في السياسة ، كما رأينا ؛ وقد وجد (شنفلوري) المتحمس نظائر لذلك في مجالات أخرى . « كل من يقدّم فكرة جديدة يدعى بالواقعي . ولسوف نرى عما قريب أطباء واقعيين ، وصيادلة واقعيين ، وصنّاع واقعيين ومؤرخين واقعيين » . ونجد اعتذاره اليسير عن الواقعية ـ « العصر يريدها كذلك » ـ مما يسبق بشكل مباشر احترام (زولا) المدروس لروح العصر (**الواقعية** ، ص ٢٧٢ ، ٢٧٦) . لكن التماثل لم يكن كاملاً بعد ، كما أنه لم يتأكد في وثوق . وربما لم يكن ذلك بمستطاع ؛ فلم يكن ثمة الكثير مما يمكن التماثل معه على وجه التخصيص . صحيح أن العلم كان قد أعلن عن طموحاته ، وأعاد توكيد إيمانه بالمقترب التجريبي نحو المعرفة كما فصّل القول في ذلك رجال القرنين السابع عشر والثامن عشر . فقد ذهب (كونت) إلى القول في **فصل في الفلسفة الوضعية** (١٨٣٠ ـ ٤٢) إن تقدم العلم كان يقلّص بانتظام مساحة جهلنا ، كما قبل (ارنست رينان)[١٧] بما تحمله روح العلم الجديدة من مغزى للأدب ، وذلك في كتاب مبكّر يعبّر عن إيمانه هو : **مستقبل العلم** (١٨٤٨ ـ ٩) .

إن العالم الحقيقي الذي يكشفه العلم لنا أرفع بكثير من

SS

العالم العجيب الذي يخلقه الخيال . . . لا فائدة من تضخيم أفكارنا ، والتضحية بواقع الأشياء من أجل نثار تقدّمنا به . . . إذا كانت عجائب الخيال تبدو على الدوام ضرورية للشعر ، فإن عجائب الطبيعة ، عندما تتكشف بكامل بهائها ، سوف تشكل شعراً أكثر رفعة بألوف المرات ، شعراً سوف يكون الحقيقة نفسها ، حقيقة ستكون علماً وفلسفة في الوقت نفسه .
(**الأعمال الكاملة** ، طبعة هنرييت پسيكاري ،
پاريس ، ١٩٤٩ ، ٣ ، ص ٨٠٤ ـ ٥)

« كل شيء باطل ، ما خلا العلم » كما ذكر في رسالة تعود إلى الوقت عينه ، « والفن نفسه صار يبدو لي على شيء من الخواء » (**و ط** ، ص ٤٧) . لكن الانجازات العلمية الفعلية التي تسوغ هذه الطموحات ـ تحيل هذه الأحلام العلمية إلى حقائق ـ لم تكن قد وصلت بعد . (ومن الدلائل ذات المغزى أن (رينان) دعا كتابه **مستقبل العلم**) . كان كتاب (دارون) **أصل الأنواع** الذي صدر عام ١٨٥٩ مثالاً واضحاً على عمل علمي مهم أنجز وعداً سابقاً ـ إذ حقق فيما ساقه من أدلة على نظرية التطور أفكاراً سبق أن عالجها (ديديرو) في كتابه **حلم آلمُبير** (١٧٦٩) . أما كتاب (كلود بيرنار) بعنوان **مقدمة لدراسة الطب التجريبي** ، الذي كان المصدر الرئيس أمام (زولا) للطريقة العلمية ، فقد ظهر عام ١٨٦٥ . لكن تأثيرات (كونت) وفلسفته

الوضعية بقيت حتى السنوات التي أعقبت ١٨٦٠ قبل أن تحظى بالاهتمام والتطبيق في الأدب ، وبخاصة عن طريق مريده ‹تيْن›[١٨] . وإذا كان المذهب الواقعي على الطريق ليبلغ في الفن ما بلغه المذهب الوضعي في الفلسفة ، كما قال ‹برونِتير› في **الرواية الطبيعية**(١٨٨٣) ، فإنه قد بلغ تلك الحال عن طريق تمجيد المذهب الطبيعي .

ثمة تحوّل مهم في التوكيد تقتضي ملاحظته هنا كذلك . كانت التجريبية في أصولها تشككية ؛ ففي **تقدم المعرفة** (١٦٠٥) كان ‹بَيكن› يصارع للخلاص من جميع أنواع الجزم . لكن هذه التشككية قد تهاوت خلال القرن التاسع عشر تحت وطأة دعوى ‹ معرفة كل شيء › (و ط ، ص ٤٥) ليحل محلها نوع من الجزم جديد هو الحتمية ، ذلك ‹ الغِلّ من صنع العقل › على طراز جديد ، لكنه يضارع في سوء السمعة ما سبقه من ضروب الطغيان العقلي . إن هذا مما يذكرنا بقول ‹جون ستوارت مل› ـ وهو نفسه يتحاشى الأنظمة المفروضة ـ وذلك في كتابه **سيرة ذاتية** ، إذ يذكر مشروع ‹كونت› حول ‹ نظام في السياسة الوضعية › فيصفه بأنه « أكمل نظام من الطغيان الروحي والزمني كُتب له أن يصدر عن ذهن بشري ، إلا إذا استثنينا ‹إكناتيوس[١٩] لويولا› » (الفصل السادس) . لقد كان كتّاب العصر على استعداد لتشرّب هذه الثقة ، وشرع ‹زولا› ـ وهو المتهم الأول ـ بتوكيد الفرق الجوهري بين المظهر التجريبي

والمظهر العلمي الصرف بما يناسب ذلك من حماس في **الرواية التجريبية** : « لقد غدا كل شيء علمياً ، واختفت التجريبية » وهو قول على ذمة (بيرنار) ؛ ويضيف (زولا) نفسه قائلاً « لا بد للتجريبية أن تسبق المرحلة العلمية في أية معرفة » (رت ، ص ٢٣ ، ٣٨) .

(٣)

كان (تيْن) أول من قال بالنظرية الطبيعية في الادب ، في مقدمة كتابه **تاريخ الادب الانكليزي** (١٨٦٣ ـ ٤٠) ، ومن المفيد النظر في أفكاره الرئيسة قبل الانتقال الى الحديث عن (زولا) .

كان (تيْن) يريد تفريغ ذهن الانسان من الغموض واخضاع جميع موضوعات الدراسة للمظهر العلمي . وكان يرى أن العالم آلةٌ كبرى ، وأن كل شيء ـ بما في ذلك الانسان ، حياته المعنوية وجميع أعماله ـ مما يمكن فهمه في إطار السبب والنتيجة .

> يجب أن يأتي البحث عن الاسباب بعد جمع الحقائق ولا يهم ان تكون الحقائق حسية او معنوية ، لان لها أسباباً برغم ذلك ؛ فثمة أسباب للطموح والشجاعة والصدق مثلما للهضم والحركة العضلية والدفء الجسدي . والرذيلة والفضيلة من المنتجات مثل الزاج

ss

والسكّر ، وكل عنصر مركّب ترجع أصوله الى عناصر
اخرى اكثر يسراً يقوم عليها .
(المجلد ١ ، ص ١٥ من المقدمة)

والمركّب الذي اسمه الادب كانت له أسبابه الاكثر يسراً كذلك ، ويقوم جهد «تيْن» الرئيس في هذه المقدمة لاكتشاف هذه الاسباب في ثلاثة أمور هي (الوراثة والبيئة والظرف) . وهو يذهب الى حد القول اننا عندما نستنفد بحث هذه الامور « لا نكون قد فرغنا من جميع الاسباب الفعلية حسب ، بل حتى من جميع الاسباب الممكنة » (ص ٣٣ من المقدمة) . يقول «تيْن» إن الناس قد أساءوا فهم «ستندال» لانه كان أول من ألّف رواياته بالطريقة العلمية ؛ فهم لم يفهموا أنه « قد أدخل الطرائق العلمية الى تاريخ القلب : الاحصاء ، التحليل ، الاستنتاج ؛ وأنه أول من سجّل الاسباب الاولية . . . وباختصار إنه قد عالج المشاعر كما يجب على المرء أن يعالجها ، أي مثل عالِم الطبيعة او الفيزياوي » (ص ٤٤ من المقدمة) . يقدم مقال «تيْن» عن «بلزاك» صورة متطورة عن الكاتب الطبيعي الذي يستخف بتسهيلات الخيال وينكب على واجبه العلمي « بمعاناة وعناد غارقاً في تراكماته العلمية » ويبرز حاملاً روائح المختبر فتشكل أعماله (الى جانب أعمال شكسپير و «سان ـ سيمون») « اكبر مخزن من الوثائق يمكن أن تتاح لنا عن الطبيعة البشرية » (مقالات جديدة ١٨٦٥ ، ص ١١٨ ، ١٧٠) .

SS

إن الافكار، مثل الديانات، يعوزها قديسون، ولم يكن (تيّن) أول من نصّب (بلزاك) الجد الاعلى للطبيعة . كانت مقدمة ١٨٤٢ لكتاب **الكوميديا البشرية** هي النص المقدس ؛ هنا يقدم (بلزاك) نفسُه ما يوازي الانسان في المجتمع ، من أمثلة يستقيها من عالم الحيوان في الطبيعة : « كنت أرى أن . . . المجتمع يشبه الطبيعة . ألا يصنع المجتمع من الانسان ، تبعاً للاوساط التي يظهر فيها فعله ، أنواعاً من الناس شتى ، قدر ما يوجد من أنواع في عالم الحيوان ؟ » (**الاعمال الكاملة ، ١٩٠١ ؛ مشاهد من الحياة الخاصة ، ٢ ، ص ٨٢**) . ثمة دراسة شخصية بعنوان (صورة المتموّل) تبدأ فعلاً بفقرة من التصنيف العلمي حسب الاسلوب المطلوب :

> متموّل ـ يراه (لينايوس) من البشر ، و (كوڤيير) من اللبائن ، نوع من صنف الپاريسيين ، أسرة من حملة الاسهم ، قبيلة من البُلهاء ، (المواطن غير المؤذي) عند القدماء ، اكتشفه (الاب تيرّي) درسه (سيلّويت) ، رعاه (تورگو) و (نكَر) ، واستقام أخيراً على حساب (المنتجين) في سجل (سان ـ سيمون)[٢٠] .

(**أعمال متفرقة ، ١ ، ص ١**)

إن هدف السخرية واضح هنا (يذكّرنا هذا المقطع بوصف الحصان عند (بتزر) في رواية (ديكنز) : **الايام الصعبة** :

« من ذوات الاربع . من أكلة الحشائش . أربعون من الاسنان ، منها أربعة وعشرون من الطواحن ؛ أربعة من الانياب العليا ، واثنا عشر من القواطع . يغيّر فروته في الربيع ؛ وفي مناطق المستنقعات يغير حوافره كذلك . . . » لكن ‹بلزاك› صريح الغرض اذ يقول « كان المجتمع الفرنسي يريد أن يكون المؤرخ ، وما كان عليّ أن أكون سوى أمين السر » (١/ص ٤٨) . كان غرضه ، كما يقول ، مضاهاة كتاب ‹بوفون› في علم الحيوان[٢١] فيكتب التاريخ الطبيعي للانسان : ولو أنه يجب أن نلاحظ أن ‹بلزاك› في الوقت نفسه كان يتعمد الابتعاد عن ‹ المدرسة الحسية المادية › (٢/ص ٨٨) ، تلك الفلسفة التي كانت الدافع الحقيقي لظهور المذهب الطبيعي .

لقد غدا بمقدور ‹الاخوين گونكور› الآن تقديم الروائي وكأنه عالم مكتمل الاوصاف ، وقد فعلا ذلك في مقدمة جيرميني لاسيرتو (١٨٦٤) : « اليوم اذ تصبح الرواية بالتحليل والدراسة النفسية تاريخ الاخلاق المعاصر ، اليوم اذ تتخذ الرواية دراسات العلم ومقتضياته ، عاد بمقدورها ادعاء ما للعلم من حرية وحصانة » (ص ٨ من المقدمة) . كانت كلمات ‹تيْن› هي ما اقتطفه ‹زولا› في الطبعة الاولى من تيريز راكان (١٨٦٨) : « الرذيلة والفضيلة من المنتجات مثل الزاج والسكّر » . وكان ‹تين› هو الذي أوحى بالافكار التي ساقها ‹زولا› في المقدمة التي كتبها ـ في تردد ـ للطبعة الثانية ، قائلا ان غرضه علمي في

الاساس : « ما زدت على أن أجريت على جسمين من الاحياء تحليلا يجريه الجراحون على الجثث » طبعة كتاب الجيب ، باريس ١٩٦٨ ، ص ٨ ، ٩) .

وهكذا يتشوّف الفن جميعا الى وضعية العلم ؛ وبحلول عام ١٨٧٠ كانت عبارة (كولردج) : « روح الخيال في التكوين » قد حل محلها « قوة التكوين » في العلم (ترد هذه العبارة في ترجمة (رولاند سترومبرك) لجزء من كتاب (إميل ده بوا - ريمون) بعنوان **علم الطبيعة وتاريخ الثقافة** (١٨٧٨) ؛ و ط ر ص ٣٠) .

(٤)

لقد نصّب (زولا) نفسه المنظِّر والمعبِّر الرئيس عما دعاه (التركيبة الطبيعية) إذ تشكل المقالات المجموعة بعنوان **الرواية التجريبية** (١٨٨٠) أكمل معالجة نقدية للمذهب الطبيعي .

لم يقتنع الضمير الواقعي ، كما أسلفت القول ، بالهجوم الاول ضد الرومانسيين ، فنجد الحاجة لمعاقبة الزيف تشكل مفجِّراً مهماً في نظرية (زولا) . في « رسالة الى الشباب » ينتقل (زولا) من نقد شعر (هوِگو) وكتابات (ارنست رينان) (إذ يقول إنه قد تراجع وأخضع روحه العلمية لمغريات بلاغته الغامضة) الى هجوم عنيف على لغو التزييف في الرومانسية . وهو يقول إن

SS

الرومانسية والغنائية« تستثمر كل ما لديها في كلمات . تنتفخ الكلمات لتغطي الصورة بأكملها ، وأخيراً تنهار تحت مبالغة مزخرفة للفكرة . . . إنها بناء لفظي قائم على لا شيء . هذه هي الرومانسية » (ر ت ، ص ٦٥) . وهو يصف الحركة الرومانسية مشفقاً بعبارة « انتفاضة بلاغيين يسيرة » لكن المقال يحتوي كذلك على ما يميزه من الهجمات النقدية عند (دورانتي) و (شنفلوري) : موقف راسخ في تقديم بديل . يلجأ (زولا) الى قول (كلود بيرنار) في (تجسيد الحقيقة المؤكدة المثبتة) في وجه (هِوگو) و (رينان) ، ويصر على الفنانين أن يُخضعوا أنفسهم الى جهد مشابه ، ويهجروا غير المعروف في سبيل ما هو معروف . يحمل العِلم الوعدَ جميعا : « إن العلم يجعل المثالية تتراجع أمامه ، العلم هو الذي يعدّ العدة للقرن العشرين » . وهكذا يقدم منهاجه للشباب الذين هم عماد فرنسا: «كفى غنائية، كفى كلمات كبيرة جوفاء، عليكم بالحقائق ، بالوثائق » ويضيف : « ثقوا بالحقائق وحدها ، الحاجة الوحيدة الآن هي لقوة الحقيقة » (ر ت ، ٨٥ ـ ٦ ، ٩٦ ، ١٠٤ ، ٦٠) .

إن ما يميز الفكرة الطبيعية فعلاً هو ذلك الايمان الراسخ الواضح في العلم ، في طرق الملاحظة ، والتجريب ، والتوثيق . والطبيعية ليست سوى « تركيبة العلم الحديث مطبقة على الأدب» . إن أهم مقالات (زولا) « الرواية التجريبية »

SS

(رت، ص ١ ـ ٥٣) تقيم تماثلاً مقصوداً بين واجب الكاتب وواجب العالم : «نحن نعمل مع الآخرين في مجال عظيم يرمي الى قهر الطبيعة ، بقوة الانسان وقد تضاعفت عشر مرات» (ص ٢٩) . إن ثقته بالطريقة العلمية لا حدود لها ؛ فهي الطريقة الوحيدة التي يجب أن تسحب جميع الطرق وراءها . «إن العودة الى الطبيعة ، والتطور الطبيعي الذي يحمل العصر على موجه ، تقود في هوادة جميع تعبيرات الذكاء البشري على طريق العلم» (ص ١) . على الرواية أن تقدم مثالاً جيداً بخضوعها لروح العلم . «العلم يشق طريقه في عالمنا» ؛ ويريد (زولا) أن يقود الرواية كما يقود حصانا خشبياً[٢٢] الى داخل قلعة الفن ، فيتسبب في تحريره من «حماقات الشعراء والفلاسفة» (ص ١٦ ، ٣٧) .

لا يمكن بلوغ الاغراض العلمية الا بالطرق العلمية . (كل شيء ينتهي الى . . . مسألة طريقة) ، ذلك ما يختم به (زولا) مناقشاته . اتخذت الطبيعية اسمها من العلم ـ الطبيعي بوصفه مراقب ظواهر طبيعية ـ كدليل على قصدها ان تجعل جهدها برمته موازيا ، بل جزءاً من ، البحث العلمي بوجه عام ؛ وقد بلغ (زولا) هذا الغرض بما قدم من مشابهة دقيقة بين الروائي والطبيب . لقد سبق ان قارن نفسه مع (الجرّاح) في مقدمة تيريز راكان : لكنه الآن يفتح أمامه كتاب (كلود بيرنار) مقدمة لدراسة الطب التجريبي ، ويستخرج منه تفصيلات

التشبيه بحرفية بالغة . لقد رأى أن المسألة لا تزيد على وضع كلمة « روائي » حيث يضع ‹بيرنار› كلمة « طبيب » : (في أغلب الاحيان كان يكفيني أن استبدل كلمة « طبيب » بكلمة « روائي » لاجعل فكرتي واضحة تحمل دقة الحقيقة العلمية) (ص ٢) . ويدخل كل ما هو ذهني وروحي ضمن ما هو محسوس ، وهذا بالطبع ما تنتهي اليه الفلسفة المادية ، حسبما يرى ‹تيْن› ، وهو ما يلخصه ‹زولا› في فقرة تنتهي الى هذا القول الحازم : « الحتمية نفسها يجب أن تحكم حجارة الطريق وعقل الانسان » .

عندما نصل الى إثبات أن جسم الانسان ماكنة ، يمكن أن تفكك أجزاؤها ويعاد تركيبها حسب مشيئة المجرّب ، يجب أن ننتقل الى أفعال الانسان العاطفية والذهنية . وعند ذلك سوف ندخل في التخوم التي كانت حتى ذلك الحين مما يخص الفلسفة والادب ؛ وسوف يكون ذلك انتصار العلم الحاسم على فرضيات الفلاسفة والكتّاب .

(ص ١٥)

يواجه ‹زولا› مسألة امكانية تطبيق الطريقة التجريبية في الادب ـ (هل التجربة ممكنة ؟) ـ ويكون جوابه كذلك مزيجاً من التشبيه والتوكيد . فهو يقول ان رواية ‹بلزاك› **ابنة العم بت**

تقدم محض امتحان التجربة ، التي تجرى أمام أنظار الجمهور : (محض تقديم لفظي للتجربة ، يقوم به الروائي تحت أنظار الجمهور) (ص ٨) ؛ ويصبح الروائي (قاضي تحقيق) او مستجوبا . ويكرر (زولا) استعارة اخرى من (بيرنار) ـ (إنه يصغي الى الطبيعة ، ويكتب مما تمليه) (ص ٦) وهو ما يذكّرنا بوصف (بلزاك) نفسه (أمين سر) المجتمع الفرنسي . وهكذا يقنع (زولا) نفسه أن (تجربة) أصيلة قد حصلت . والروائي مراقب (تجريبي) ومجرِّب (علمي) في الوقت نفسه : فالمراقب يحضّر المسرح الذي تظهر عليه الشخصيات وتجري الاشياء ، ثم يظهر العالم الذي يبدأ التجربة ، ويحرّك الشخصيات في قصة محددة (ص ٧) . ان الاستعارة التي تذكر التجربة تضم في الاقل فكرة الفاعلية ، فعلى الروائي في الاقل أن (يحرّك) شخصياته . لكن هذه الفاعلية ما تزال محصورة في حدود العلم ؛ فليس ثمة ما يتعلق بالخيال ـ أو الشعر او الاسلوب ، وهي (المبادىء الازلية) عند (فلوبير) ـ مما يمكن أن يدخل من الباب الخلفي . يعتقد (زولا) أن الطريقة والاسلوب من المسائل المنفصلة (ص ٤٦) ؛ وبذلك يكون الوقوف بوجه أفكار (فلوبير) ، من الوجهة النظرية ، مسألة في غاية الاكتمال .

من الملاحظ أن (زولا) ، بالرغم من كثرة رجوعه الى (بيرنار) ، قد اختار ـ او اضطر ـ الى مخالفته في مسألة مهمة

جداً . كان ‹بيرنار› قد أنكر مقدماً التشبيه المطلق عند ‹زولا› مشيراً بأنه « في الفن توجِّه الشخصية كل شيء . فهي هنا مسألة خلق تلقائي في الذهن ، وذلك لا يتشابه بتاتاً مع توثيق الظواهر الطبيعية ، حيث يجب الا يتدخل الذهن لتقديم شيء من عنده » (ص ٤٨) . ويأخذ ‹زولا› ذلك مثلا على اخفاق العالم في فهم الفن ، وتردده في ان يثق به الى جوار ما يعمل ، ويعارض ‹بيرنار› في تفريقه الحكيم فيعلن عن ايمان لا يتزعزع أن « الحتمية تحكم كل شيء » في الفن كما في العلم .

وهكذا نجد البديهة / الخيال يحل محلها المراقبة / التجربة ؛ ونصل الى وضع يكون فيه الروائي صانعاً وتكون الرواية منتوجاً ، (يقوم بنفسه) وينزل في مكانه عندما ينتهي البحث جميعه وتتجمع الحقائق . لقد غدت الرواية قربانا لاراحة ضمير الفن .

(٥)

إن الواقعية ، بالمعنى الذي عالجتها فيه في هذا الفصل ، تذكّرنا طوال الوقت بجذرها اللغوي المشتق من الكلمة اللاتينية التي تفيد (شيء) . (يستخدم ‹هاري ليفين› الكلمة الفرنسية (شيئية) كصيغة بديلة (ب ج ، ص ٤٥٢) .) لقد نشأ ذلك المعنى من اللجوء الى الحقيقة الواضحة في العالم الخارجي ، وتقوّى بما في العلم من نظام وامتياز . لذلك لا يغدو من

ss

المستغرب ان تكون أزمة الثقة بالتفسير العلمي للواقع ، مما حدث في أواخر القرن التاسع عشر ، قد اشتملت بدورها على النيل من الواقعية : الواقعية التي (ترفع من شأن الحياة وتنتقص الفن ، تعلي الاشياء وتنزل الكلمات) كما وصفها (روبرت سكولز) في كتابه الاخير بعنوان **الملفّقون** (ص ١١) . يقول (كروزيه) إن (دورانتي) كان على حق إذ رأى في (المادية) كعب (أخيليس) الواقعية[٢٣] (دورانتي ، ص ٧٠) ، فقد كان النقد الموجّه الى ما تنطوي عليه من فلسفة هو الذي أساء الى التركيب اليسير في واقعية الضمير .

يصف (إميل ده ڤوگييه) خيبة الامل في العلم في كتابه **الرواية الروسية** : لقد أدرك الانسان أنه « بتوسيع مجاله ، يكون قد وسّع من نظرته . . . فوراء تخوم الحقائق التي جرى كشفها حديثا تلوح من جديد أغوار الجهل ، سحيقة ومؤذية كما كانت من قبل » . وهكذا تلاشت ادعاءاته المفرطة (ص ٢٠ ، ٢١ من المقدمة) . لكن ما يسترعي النظر اكثر من ذلك التعبير عن فكرة كثيرة الشبه بهذه صدرت عن (رينان) نفسه . لقد كتب (رينان) **مستقبل العلم** عام ١٨٤٨ ـ ٩ ، لكنه أحجم عن نشره حتى عام ١٨٩٠ ، عندما أضاف مقدمة تخضع حماسه السابق للعلم الى نقد بالغ الاتزان . فهو يحذر القارىء أن (الخطأ الذي يسري في هذه الصفحات . . . يرجع الى التفاؤل المفرط) ؛ لانه « بالرغم من الجهود المتواصلة في القرن التاسع عشر ، التي

زادت من معرفتنا بالحقائق بشكل كبير ، غدا مصير البشر اكثر غموضا مما سبق » (المصدر نفسه ، ص ٧٢٠ ، ٧٢٦) . كان الواقعيون الاوائل يسخرون من الرومانسيين بوصفهم حالمين ؛ واكتملت الدورة عندما صار بمقدور ‹ أندريه بريتون › في البيان الاول للسوريالية أن يسخر من « حلم اليقظة العلمي » الذي كان يقوم عليه فن الواقعيين (**بيانات السوريالية** ، باريس ، ١٩٦٢ ، ص ٦٢) .

« الطبيعية . . . هي النتيجة المنطقية للواقعية ، وعن طريق المبالغة ، تجعل نقائص الواقعية وحدودها اكثر وضوحاً » . هذا ما قاله ‹ هاملتن رايت مابي › عام ١٨٨٥ (و و أ ح ، ص ٣٠٥) . ان حقيقة كون الطبيعية قد أعلنت عن نفسها بشكل لا يحتمل النقاش جعل موقفها لا يمكن الدفاع عنه عندما انهار ما تحتها من بناء علمي ، مما عجل في الانتقاص من الفكرة الواقعية بشكل عام بقدر ما كانت تلك الفكرة تقوم على سند فلسفي خارجي . إن المرء لا يقتنع بادعاء ‹ زولا › أنه قد اكتشف التركيبة الطبيعية وهي تعمل بشكل مؤثر في القرن الثامن عشر ، او منذ بدء الزمن أيضا ، او باعتراضه أن الطبيعية لا تشكل مدرسة (ر ت ، ص ٨٨ ، ٩٣) ؛ ولا باصرار ‹ ليوپولدو ألاس › أن « الطبيعة لا تخضع للفلسفة الوضعية . . . » (من مقدمته للطبعة الثانية من كتاب ‹ إميليا بازان › بعنوان **النسؤال الخفّاق** (و و أ ح ، ص ٢٦٨) . إن الانغماس في الصداقة يشبه

مزج الدماء، وقد تجرد دعاة الطبيعية الى اغراقها في الفلسفة الشائعة بحيث لم يعد بمقدور الفكرة أن تقوم على قدميها عندما تصدّع ذلك البناء .

عندما عرض (ويسمانس) الجدل حول الطبيعية بشكل مبهرج في كتابه **هنالك** ، جعل الشخصية (ديزيرميس) توجّه الهجوم الاكبر على هذه النقطة نفسها من الفلسفة التي تقوم عليها الطبيعية :

> إن الذي آخذه على الطبيعية ليس هذا البهرج الثقيل في اسلوبها الاجوف ، بل هذا الغث في أفكارها ؛ والذي أنكره عليها أنها قد جسدت المادية في الادب ، ومجّدت ديمقراطية الفن !

« يا لها من نظرية تصدر عن عقل مأفون ، يا له من نظام أشعث ضيق » (طبعة كتاب الجيب ، ص ١) . وكتب (فلوبير) الى (تورگنيف)[٢٤] بالروحية نفسها يقول : « هذه المادية تغيظني ، وكل صباح اثنين تقريباً استشيط هياجاً لدى قراءة كراريس هذا الجريء (زولا) . بعد الواقعيين صار عندنا الطبيعيون والانطباعيون . يا له من تقدم ! ما اكثر المخاتلين . . . » (مراسلات ٧ ، ص ٣٥٩) .

لقد عانت الطبيعية ، كما كان واضحاً لدى (ويسمانس) ، من كونها (نتيجة منطقية) ، سقطت في ضلالة أفكارها النظرية

نفسها : « الطبيعية المحصورة في دراسات رتيبة عن شخصيات عادية ، تتراوح بين أوصاف لا تنتهي عن غرف الاستقبال والحقول ، توصل مباشرة الى أكثر أنواع العقم اكتمالاً ، اذا كان المرء صادقاً او متبصراً ، وان لم يكن كذلك ، فإلى أثقل أنواع التكرار والاعادات المتعبة » . وكان من شأن الاصرار على إبعاد الخيال الوصول الى نتائج موهِنة ، تؤدي الى فن يضطر الروائي الى إخفاء «الفقر المدقع في أفكاره تحت إبهام في الاسلوب مقصود » (ص ٧ - ٨) .

ثمة دلائل وفيرة على تزايد البرَم بالافكار الطبيعية والواقعية الابسط ، وذلك عند اقتراب نهاية القرن الماضي ، وتجاه (التفاهة) التي يبدو ان المذهبين قد شجعا وجودها في الادب . وقد تجد بعض الآراء المعروضة مكانها الانسب في الفصل القادم . قد يسع المرء أن يوجز فيقول إن بعض التصورات القديمة عن المحاكاة والفن أعادت فرض نفسها . في دورة سابقة للدائرة ، في القرن الثامن عشر ، عندما أخلدت الرواية الى هدوء محلّي بعد أن طردت أدب الخيال عن تخومها الجديدة ، راح (جونسن) يعبّر عما شاع من شكوك أن الوقت كان مبكراً ازاء الشعور بالرضا ، وأن النظام الجديد كان يحمل مثالبه : « لئن وصِف العالم بشكل مشوّش ، فأنا لا أرى فائدة ترتجى من قراءة الوصف ؛ كما لا أرى لماذا لا يكون من السلامة كذلك أن أدير الطرف فجأة الى البشر كما أنظر في مرآة

ss

تعكس كل ما يظهر نفسه لها من دون تمييز »(رامبلر ، عدد ٤).
وفي دورة أخرى لاحقة ، يعبّر (جيمز) عما نريد قوله ، بعدما تعلّم من عشرين رواية أنجزها، فنجده يشكو «العبء القديم من كثرة حياة وقلة فن » ، فيواجه تارة اخرى « ما في الحقيقة من عبث قاتل » (ف ر ، ٢٥٩ ، ١٢٢) .

ss

٣

واقعية الوَعي

(١)

إن المعنى المألوف للواقعية كان وما يزال ذلك الذي قدمته الحركة الواقعية (او الاتجاه الواقعي) في الربع الثالث من القرن التاسع عشر . كما أن المغامرات في دلالات الالفاظ مما نعمت به الواقعية منذ ذلك التاريخ يرجع الى حقيقة أن الكلمة رفضت أن تموت ـ أو أن النقاد الذين أدركوا فائدتها رفضوا ان يسمحوا لها بانسحاب مشرِّف في انتظار الحادث المحزن . اما الطبيعية فقد طردوها : لقد تعاونت بشكل مخجل مع العلم بحيث لم يعد بالامكان الوثوق باخلاصها في عهد النظام الجديد . لكن الواقعية مسألة اخرى . بوصفها بنت النقد الصالحة ، كما يقول (جونسن) ـ « ربّة يسهل الوصول اليها ، جاهزة للمجيء » (آيدلر عدد ٦٠) ـ جعلت الواقعية نفسها لا يمكن التخلي عنها بما لديها من حسن الملامح والوعد بالانجاز ؛ وقد برهنت الآن أنها على استعداد لتظهر قدراتها على إرضاء توقعات مختلف

الخاطبين في الوقت نفسه . وكان واضحاً ان الواجب يقتضي ايجاد مكان للواقعية ؛ وهكذا حدث ما لم يكن متوقّعاً من الاحتفاظ بها في مؤسسة المثالية .

(٢)

كان (مالارميه)[١] في الثانية والعشرين من العمر عندما كتب إلى (هنري كازاليس) عام ١٨٦٤ يقول : « اللون ، ليس الشيء ، بل الاثر الذي يحدث » ؛ ويمكن النظر الى هذا القول على أنه علامة على ما يفيض عن حاجة العالم المادي ، وعن مادة العلم ، مما قدِّر له أن يتخذ شكلاً مؤثراً في أواخر القرن . والشعر بطبيعته يميل اكثر الى الاحتفاظ بنوع من المثالية الغريزية ، بشكل مستقل عن النمط الفلسفي ؛ ومن أجل ذلك رفضه الواقعيون الاوائل ، واجدين فيه (علّة) ثمة خطوط أساسية في واحدة من دراسات (بودلير) غير المؤرخة تنال من واقعية (شنفلوري) تقول : « الشعر هو الاكثر حقيقة ، وهو ما لا يصبح الحقيقة الكاملة الا في عالم آخر . اما هذا العالم فهو قاموس طلاسم » (**الاعمال** ، طبعة پلياد ، ص ٩٩٣) . وتضم فلسفة السموّ[٢] مثاليةً تعبّر عن نفسها أخيراً بشكل رمزية في الادب .

لكن الشعور بالاستياء تجاه « العالم الجامد البارد » عند (كولردج) في (قصيدة الاكتئاب) قد سرى خارج حدود الشعر كذلك ، في الفن عموماً حتى وجد طريقه الى الرواية نفسها .

ss

كان تشاؤم (شوبنهاور) قد حرّض الطبيعيين ؛ لكن فلسفته في الفن ، عندما أحسِن فهمها ، قد أدت في الواقع الى سبيل آخر . « فلسفة (شوبنهاور) معرفة جمالية ، رؤيا علمانية : العالم تافه ، الفن خير . الحياة ليست حياة ؛ الادب هو الشيء الحقيقي » (إريك هيلر ؛ و و أ ح ، ص ٥٩٣) . يستشهد (دبليو . س . ليلي) برأي (شوبنهاور) في مقالة تهاجم الطبيعية عام ١٨٨٥ : « كان شوبنهاور محقاً في فهم وظيفة الفن . . . كخلاص الانسان من غلّ الوقائع المبتذلة التي تقيّدنا بهذا العالم الظاهري » (و و أ ح ، ص ٢٩٠) . كانت الرواية هي التي غمرت نفسها بلا حدود في (هذا العالم الظاهري) ، لكن خلاصها كان وشيكا . كان (آرثر سايمنز) في فصله عن (مالارميه) في كتابه الحركة الرمزية في الادب (١٨٩٩) قد هاجم (السهولة الموضوعية القديمة) وقال « إن العالم ، الذي لم نعد نرى فيه الشيء المادي المرضي كما كان يبدو لاجدادنا ، قد تحول بفعل نور جديد » (ص ١٣٧) ؛ لكنه في الفصل اللاحق يُدخل (ويسمانس) بين الكتّاب الرمزيين ، ويرحّب بالرواية (المثالية) :

هنا إذن ، بعد أن تطهّرت الرواية من الحدث المشتّت ، وتحررت من ربقة محادثة مفرطة في واقعيتها ، كان الغرض منها نقل حركة الحياة في أنفاسها بالذات ، وبعد أن استدارت الى حرية كاملة ،

يكون فيها الفن ، لمحض كونها على مثل هذه الحرية المقصودة ، قادراً أن يقبل ، من دون تحديد نفسه ، وسيلة التعبير في نمط تقليدي ، صار لدينا في الرواية شكل جديد . . . (ص ١٤٥) .

إن عبارة (استدارت الى حرية كاملة) - بل الفقرة بأكملها - لا بد أن تذكّرنا برؤ ية (فلوبير) عن الرواية الصافية ، التي تستمد قوتها جميعاً من مصادر داخلية لا خارجية .

ونجد (ويسمانس) نفسه ، في تأملات (دورتال) يقدم وصفاً لما كان يفعله «سوف يتوجّب على المرء . . . اتباع الطريق الواسع الذي تقحّمه (زولا) في تعمق ، ولكن سوف يكون من الضروري كذلك بناء طريق يوازيه في الهواء ، دربٍ آخر ، للوصول الى ما هنا وما هنالك، وبكلمة ، خلق مذهب طبيعي روحي » (**هنالك** ، ص ٨) . كانت كلمة الواقعية ، كما مرّ بنا ، وليس الطبيعية ، هي التي كيّفت نفسها لهذا السياق الجديد . لكن الاهم الآن من الكلمة المستعملة ، بشكل غير مشروع تقريباً ، لوصف مظاهر ذلك السياق هو حقيقة أن المثالية قد اتخذت زمام المبادرة في الادب ؛ وأن كثيراً من الكتّاب كانوا على استعداد للترديد مع « المنقّح » (إرنست رينان) في عام ١٨٩٠ قوله « بالنسبة للمثاليين منا ، ثمة مبدأ واحد صحيح ، هو مبدأ السموّ الذي بموجبه يكون غرض الانسانية بناء وعي أسمى » (**الاعمال** ، ٣ ، ص ٧٢٥) .

ss

إن اللجوء الى (وعي أسمى) دون الوعي المألوف غير المتغيّر في عالم اليقظة المعتاد قد تسبب في إعادة بناء الحلم والتشوف والفطرة وغيرها من الاحوال والقدرات مما يقع خارج سيطرة العلم ومتناوَله : قال (إرنست رينان) في المقدمة الكاشفة (لكتابه المؤجَّل **مستقبل العلم**) : « لا أستطيع أن أتصوَّر كيف يمكن ، من دون الاحلام العريقة إعادة بناء الاسس التي تقوم عليها حياة نبيلة سعيدة » (ص ٧٢٦ ـ ٧) . ويبدو (ادمون ده گونكور) كأنه (ييتس) في شبابه إذ يعترف في مقدمته لرواية **الاخوة زمگانو** (١٨٧٩) أنه قد وجد نفسه « في حالة روحية حيث عادت الحقيقة المفرطة في صحتها لا تستهويني أنا كذلك ـ فأعلمتُ خيالي هذه المرة في مزيج من الحلم والذكرى » (ص ١٢) .

كانت السوريالية هي التي واصلت جهودها لاطلاق هذه القوى . وقال (اندريه بريتّون) ان السوريالية اعتمدت على (الايمان بالواقع الاسمى لاشكال معينة من الترابطات كانت مهملة حتى ذلك الحين ، على القدرة المطلقة للحلم والحركة المحايدة للذهن) (**بيانات السوريالية** ، ص ٤٠) . كما يلخص (إيڤ دوپليسيس) الفلسفة السوريالية فيعود بنا الى الابتعاد عن المادي و(إزاحة الواقع) :

ليس علم النفس وحده قد انقلب بفعل هذه الرؤى ؛ فالعلوم الطبيعية قد انقلبت كذلك باكتشاف عالم

ss

يخضع لعدم الاستمرار واللاثبات . ومهمة الادب أن يكتشف وحدة الفرد خلف تعدّد الاوجه . كذلك في الرسم ؛ فحركات مثل التكعيبية تحدث إزاحة أصيلة للواقع وتصارع كي تصل خلف المظاهر الى جوهر الناس والاشياء .

(السوريالية ، ١٩٦٧ ، ص ٩)

يروى عن (بيكاسو) أنه قال : « عندما تنزل الى حقيقة الاشياء ، لا يكون لديك سوى نفسك . فنفسك شمس بألف شعاع في بطنك . الباقي لا شيء » ((هربرت ريد) **موجز تاريخ الرسم الحديث** ، لندن ، ١٩٥٩ ، ص ١٤٧) .

(٣)

إن التشديد على التجربة الفردية ، والرؤية الفردية ، يصبح أكثر إلحاحاً حتى يصل شكله النهائي في السوريالية ؛ وقد يلمس المرء في هذا الانجذاب نحو الذاتية أوضح خصائص المثالية في الادب . كتب (زولا) في **مكارهي** (١٨٦٦) أن « العمل الفني زاوية من الخلق ينظر اليها من خارج مزاج » (ص ٢٥) والذي حدث أن الشيء المنظور قد تراجع ، وفعل النظر قد تقدّم ، في الاهمية النسبية . يدافع (موپاسان) بحماس عن النظام الجديد في مقاله «الرواية» الذي يقدم لروايته پيير وجون

(١٨٨٨) حيث يرفض طفولية الواقعية الساذجة :

أية طفولية هذه التي تضع الثقة في الحقيقة إذ يحمل كلٌّ منا ذاته في افكاره وجسمه . فعيوننا وآذاننا وحواسنا المختلفة في الشم والذوق تخلق من الحقائق قدر ما يوجد على البسيطة من بشر . . . لذا يخلق كل منا رؤيته للعالم . . . وليس للكاتب من رسالة غير أن يعيد في إخلاص تقديم هذه الرؤية بجميع الوسائل الفنية التي تعلمها ويستطيع استخدامها . . . وكبار الفنانين هم اولئك الذين يفرضون على البشرية رؤيتهم الخاصة .

(**الاعمال** ، ١٩ ، ص ١٥ ـ ١٦ من المقدمة)

لقد أصبحت الحقيقة الموضوعية مجزأة ، منتشرة بين عدد غير محدود من الذاتيات المتضاربة ؛ ولم تعد مادة صلبة ، بل مجموع رؤانا ـ وتكون الرؤية الاكثر قبولاً تلك التي تكسب صفة الواقعية . يعلق (رينه ويليك) على ذلك بقوله « إن معنى الواقعية المقبول في القرن التاسع عشر ينقلب رأساً على عقب » عندما يتم هذا التكيّف ، ويستطيع الناقد القول إن تيار الوعي الداخلي هو الطريقة الواقعية الوحيدة ولذلك تكون « التجربة الذاتية . . . هي التجربة الموضوعية الوحيدة » (**مفهومات النقد** ، ص ٢٣٧) .

يجد (ستيفن ديدلس) « لذة أقل في انعكاس العالم المحسوس ، المتوهج خلال منشور لغة كثيرة التلاوين غنية الطبقات ، مما يجده في تأمل عالم داخلي من المشاعر الفردية ، المنعكسة بدقة في نثر شفاف مطواع منتظم » (**صورة الفنان في شبابه** ، ص ١٧٦) ، كما يصدر التصاعد الواثق وتفريق الواقع عند (لورنس) من رفضه التلقائي (لعالم الواقع السطحي غير الحقيقي) (**نساء عاشقات** ، ص ٤٣٨) . يشرح (صاموئيل بيكيت) كيف يكون (الفنان فاعلاً ، لكن بصورة سلبية ، إذ ينكمش من عدمية الظواهر فائقة الشمول ، فينجذب نحو قلب الدوامة) ويساند تعرية (پروست) لذلك (الشطط الفظيع في الفن الواقعي) و (احتقاره للأدب الذي «يصف» وعبادة الواقعيين والطبيعيين فضلات التجربة) . يتبع (بيكيت) أسلوب (جيمز) في وضع التجربة الذاتية في المركز من عمل الفنان : « إن التدرج الوحيد الممكن في عالم الظواهر الموضوعية يمثله تسلسل من معادِلاتها في التغلغل ، أي في إطار الموضوع » (لمزة أخرى للواقعيين) ، (**پروست وثلاث محاورات مع جورج دوتوي** ، لندن ، ١٩٦٨ ، ص ٦٥ - ٦ ، ٧٦ ، ٨٤) .

كانت مقدمات (جيمز) هي التي جعلت الرواية كاملة الوعي أول مرة ، فاستيقظت على حس شديد بإمكانياتها . ولا ينفك (جيمز) عن عرض يقينه بأن ما ندعوه واقعاً إن هو إلا

ss

انحراف شخصي ، أو (وجهة نظر) غير مقصودة يمكن مقارنتها مع (وجهة النظر) المقصودة التي يتبناها الفنان في تصويره الحياة . هكذا تكون رواية (جيمز) (ليس . . . وصفي غير الشخصي لمسألة موضع اهتمام ، بل . . . وصفي لانطباع شخص آخر عنها) (ف ر ، ص ٣٢٧) :

> إن الأشخاص في أية صورة ، والفاعلين في أية درامه ، يكون لهم من الأهمية بقدر ما يشعرون من أوضاعهم . . . فكونهم واعين بدقة ـ كما يعي هاملت أو لير مثلاً ـ هو وحده ما **يصنع** التركيز في مغامراتهم ، ويضفي التركيز الأكبر على ما يجري لهم .

(ف ر ، ص ٦٢)

إن مادة التجربة ليست سوى ما يحمله إلى نطاق المعنى وعيٌ مستجيب ؛ وما يجري في الحياة لا متعة فيه ، فهو (قفر كئيب) حتى ينتشله ذهن متيقظ لما في الحياة من أصداء . لذا توجّب على شخصيات (جيمز) أن تكون جميعاً (مدركة بعمق لما هي واقعة فيه) وهذا الادراك هو الذي بدوره يخلق ، أو (يصنع بشكل مطلق) الوضع الذي تجد الشخصيات نفسها فيه . يقول (جيمز) عن (نيومن) في رواية **الأميركي** ، إن (الأهمية في كل شيء تأتي من كونه يمثل نظرته هو ، وإدراكه هو ، وتفسيره هو . . . فهو لذلك على أهمية فائقة ؛ وأهمية كل

ss

ما عداه تكون كما يحسّه هو ، أو يعالجه ، أو يواجهه) (ف ر ، ص ٣٧) . يخلق (جيمز) (إناء وعي خفيف) (ف ر ، ص ١٤٣) ثم يكتشف الواقع في حدود تحركاته ؛ فالواقع ـ (الواقع المنقول) ـ هو (ثمرة عملية تضيف إلى الملاحظة ما تضيفه القبلة إلى التحية) (صور جزئية ، ص ٢١٧) .

مثل (ستيفن ديدلس) تكون جميع شخصيات (جيمز) الأساسية (مسحوبة لتذهب فتواجه الواقع) . لكن (جيمز) أكثر تدقيقاً في استعمال كلمات واقعي ، واقع ، واقعية ممن سبقه من المنظّرين في الرواية ، كما يلمس المرء من تضخيمه المسألة عند تقرير معنى الواقعي في قصته القصيرة « الشيء الحقيقي »[٣] . وهو يفضّل استعمال كلمة التركيز فالتركيز هو ما يجب على الروائي أن يسعى إليه : « من دون التركيز أين الحيوية ، ومن دون الحيوية أين الجاذبية ؟ » (ف ر ، ص ٦٦) . والتركيز وحده يعطى « كثافة الحقيقة المبلّغة » (ف ر ، ص ٢٥٥) وهو نفسه « القوة الداخلية » التي تحدث عنها (فلوبير) ؛ والتركيز هو الذي يصف الواقع على أنه حقيقي . لكنه مع ذلك يقدم تعريفاً للواقعية على أنها « الحقيقي الممتزج بدقة مع الحياة ؛ والذي هو في التحليل الأخير المثالي » (ملاحظات عن الروائيين ، ص ٣٩٦) ؛ ويوضح هذا الاستعمال كيف أن الكلمة ركبت ردّة الفعل على المادية . لقد سلّمت الواقعية (الشيء) الذي في المركز منها ـ أو أنها

ss

سمحت بتغطيته تماماً ـ وألحقت نفسها بكثير من المرونة بأي مفهوم للواقع . ولئن صح ما ذهب إليه (بليك) من أن « كل شيء يمكن تصديقه إن هو إلا صورة للحقيقة » أمكن استعمال الواقعية لوصف تمثيل تلك الحقيقة مهما كانت .

إن هذا يسوّغ تقسيمي الواقعية الى نمطين مختلفين من المعنى يكاد أحدهما يناقض الآخر . لقد حرّرت الواقعية نفسها من ضميرها المدقِّق البسيط ، كما نلمس من (الواقعية) التي قصدها (ييتس) في حديثه عن (الواقعية الرؤ وية) عند (بليك) ، ومن تلك التي يطلبها (هاري ليڤين) في إشارته إلى (الواقعية الرومانسية) عند (ديكنز) والواقعية «العجيبة» عند (ديستويڤسكي) ، والواقعية «الشعرية» عند (أوتو لدڤيك)[٤] (تنظر الصفحة ١٦) . من أجل ذلك أصبحت الواقعية واعية (إن جاز لي استعمال الكلمة لتفيد (واعية) بمعناها نفسه) وفهمت الموقف الجديد وكيّفت نفسها بموجبه . إن هذا المعنى الموسّع للكلمة ينفذ فعلاً إلى ما وراء الحدود التي يراها دورانتي) ، فهو قد يرى أن الكلمة قد خسرت نقاءها الأصيل الذي عرفته في السنوات التي أعقبت عام ١٨٥٠ . ويهتف في العدد الأخير من مجلته « ماتت الواقعية ، عاشت الواقعية » ، لكنه ما كان ليتوقع التجسدات العجيبة التي أعقبت ذلك . يكمن أحد المحركات الواضحة لهذه التحولات المتلاحقة في ما سبقت الاشارة إليه من الوضع المتردد للكلمة . إذ ليست

الواقعية غامضة ومطاطة وحسب ، بل إنها كذلك تتباهى بما تضمره من ادعاء لتقرير الواقع . ليس بين من يفسّرون رؤ اهم من يوافق على السماح لغيره أن يدّعي (الواقعي) لنفسه ؛ وهكذا اضطرت الكلمة لاتخاذ أشكال جديدة ، وانقادت إلى ادعاءات جديدة ، حتى بات الجميع يدّعونها بأساليب مختلفة . هذا هو الوضع الذي نحن فيه الآن ، حيث يتبارى النقّاد على جر الكلمة في اتجاهات شتى ؛ وقد يسع المرء بلوغ ما تعنيه عن طريق نوع من فك التشابك الذي أحاول تقديمه هنا بصورة مصغرة .

(٤)

إنني أستعمل عبارة الواقعية الواعية لأصف بها نتيجة ما يمكن النظر إليه على أنه اتفاق جديد قائم بين الكاتب والواقع . وهذا الاتفاق الجديد لا يوجزه أفضل من الجملة التي استخدمها ‹ ييتس › عندما أراد ‹ أن يلخص الأمر في جملة › في آخر رسالة كتبها : « بوسع الانسان تجسيد الحقيقة لكنه لا يستطيع فهمها » (رسائل ، ص ٩٢٢) . الواقع لا يمكن معرفته ـ قد لا يمكن ‹ التواصل معه › تقليده ، محاكاته ، فهمه : فكرة كهذه فجاجة مستحيلة . عندما نلاحق الواقع بعناد فإنه يتراجع ، وهو لا يتقدم إلا عندما نتوسّل إليه ، فيظهر نفسه بشكل مثالي ، في الجوهر ، دون ‹ الادماج أو الخلط › في وجوده ‹ ذلك الوجود الذي لا

يمكن تكرره) . يجسد الانسان الحقيقة في الفن : لذلك فهو نوع من (المعرفة) ، لا معرفة مجردة أو علمية ، بل فعل ، توكيد ؛ ذلك النوع من المعرفة الذي يعبّر عن نفسه ليس بالوصف والتكرار والتقليد ، بل بالصنع ، بالتجديد : « لا يعرف العالَمُ شيئاً لأنه لم يصنع شيئاً ، ونحن نعرف كل شيء لأننا قد صنعنا كل شيء » (**مختارات في النقد** ، تحرير جيفارس ، لندن ، ١٩٦٥ ، ص ٢٥٦) .

من وجهة النظر هذه نجد الشاعر ـ الكاتب بصفة (الصانع) في معناها الأعم ـ يصبح (نصف حافز) ؛ مساهماً في جهد الخلق . هذا هو المعتقد الأساس في الرمزية ، وثمة الكثير المعروف من وجوه التعبير عن ذلك يسع المرء استعمالها للتوضيح . وكثير من هذه الوجوه تسبق الرمزية في التاريخ ، بالطبع ، لأن الكثير من أفكار الواقعية كانت متداولة قبل عام ١٨٥٠ . عندما نتأمل مقالة (لونجاينس) **في الرفيع**[٥] إلى جانب الحرفية المتعنتة في **جمهورية** أفلاطون نجدها توحي بما يمكن أن نطلق عليه تسمية أفكار رمزية ؛ مثل ذلك ما يقوله عن خطابة (هايپريديس) أنها « تحول اهتمامنا عن إظهار الحقيقة بفعل الصورة المثيرة » (الترجمة الانكَليزية : ت. س. دورش ، طبعة پنگوين ، ص ٢١٤) . لكن المؤكد أن أهم الدراسات المبكرة ـ التي تقترب من (الاثارة) ـ هي تلك التي كتبها (سدني)[٦] بعنوان **دفاع عن الشعر** . يضع (سدني) الفعاليات

الشعرية في مواجهة غيرها من الفعاليات بالضبط لكونها صناعة . (ليس من فنٍّ أُعطي لبني البشر إلا وكانت أعمال الطبيعة هدفه الأساس ، من دونها لا وجود لهم ، وعليها جلّ اعتمادهم ، فيصبحون فاعلين أو ممثلين ، كما قد يقال ، لما قد تقدمه الطبيعة) . وهكذا الأمر مع الفلكي والموسيقي والفيلسوف الطبيعي (أو الطبيعي) والقانوني والمؤرخ والطبيب : يخدمون واقعاً سابق الوجود ، ويذعنون للحقيقة .

الشاعر وحده ، إذ يأنف أن يُربط بمثل هذه التبعية ، ويرتفع بفعل ما في ابتكاره من قوة ، ينشيء في الواقع طبيعة أخرى ، إذ يصنع أشياء قد تفضُل ما تقدمه الطبيعة ، أو قد تكون جديدة تماماً ، فيصنع ما لم يكن في الطبيعة قط ، مثل الأبطال وأنصاف الآلهة والعمالقة والكائنات الخرافية وأرواح النقمة وأمثال ذلك : وهكذا يسير مع الطبيعة يداً بيد ، غير محصور بالحدود الضيقة التي تفرضها هِباتها ، بل طليقاً يسرح في أفلاك ذهنه .
(**مقالات نقدية انكليزية** ، القرن ١٦ ـ ١٨ ، تحرير ي. د. جونز ، لندن ، ١٩٥٨ ، ص ٦ ـ ٧) .

لا يسع المرء أن يضيف الكثير إلى هذا . عندما قال (والاس ستيفْنز) إن « القصيدة طبيعة يخلقها الشاعر » (آب ، ص ١٦٦) ما زاد على أن لخص بشدة مناقشة (سدني) المقنعة .

ثمة كتّاب آخرون قدّموا صِيَغاً تبرهن كل واحدة منها على القوة الخلاّقة في الخيال ، مثل (روح التكوين) ، كما تقدم وصفاً موجزاً لعملها . راح ‹فيلدنك›[٧] يدافع عن الشعراء الأقدمين في استخدامهم الأساطير (وهو ما لا يميل إليه شخصياً) فيقول إنهم « لا يصدق عليهم القول إنهم يحيلون الواقع إلى خيال ، بل الخيال إلى واقع » (**مقدمة رحلة إلى لشبونة** ، طبعة إيفريمان ، ص ٨٦) . إن معنى الخيال كشيء مصنوع ضروري هنا بشكل واضح . كتب ‹كيتس› إلى ‹بيلي› في ٢٢ تشرين الثاني ، ١٨١٧ يقول : « لست واثقاً من شيء غير قداسة مشاعر القلب وحقيقة الخيال ـ فالذي يجده الخيال جمالاً يجب أن يكون حقيقة ـ سواء سبق له وجود أم لم يسبق ». تبرز العبارة الأخيرة بشكل عامد إيمان ‹كيتس› بالقوة المولِّدة في الرؤية الفردية : فالحقيقة قد تُصنع ولا توجد ، تصنع (كما يصنع الماس من عناصر أدنى) بتركيز الادراك ، ذلك الضغط الذي يتجمّع في الذهن ، مثل الجاذبية ، فيدفعه نحو لبّ الحقيقة الأكيد . يستطرد ‹كيتس› في تصوير معبِّر : « يمكن مقارنة الخيال بحلم آدم ـ أفاق فوجده حقيقة » . هذا مفهوم شامل عن الحقيقة (‹كل شيء يمكن تصديقه . . . › تارة أخرى) ، قد يكون كل شيء بموجبه حقيقياً ، عدا ما يفرض نفسه كذلك في غير أوانه ، ويحاول أن يقيم نفسه « بتشوّفٍ نز قٍ وراء الحقيقة والسبب » (كيتس ، رسالة إلى أخيه بتاريخ ٢٢

كانون الأول ١٨١٧) فيلغي هِبة الخيال السخية . « لكن الشاعر لا يؤكد » كما يقول (سدني) . « الشاعر لا يرسم دوائر أبداً حول خيالك ، ليسحرك فتصدق ما يكتب . . . » (ص ٣٣) . يكون الالتجاء إلى ما يمكن تصويره من حقيقة أدنى عبثاً وإيذاءً للنفس ؛ فكأن الكاتب هنا يطلب أن يؤخذ بمستوى من القيمة أدنى . يقول (جيمز) إن على مؤلف الرواية التاريخية أن يلقي عن ظهره عبء الحقائق ليبلغ « تناسقاً أسمى هو الذي سوف يكون حقيقة أسمى » (**ملاحظات عن الروائيين** ، ص ٣٩٤) .

لنا أن نعود إلى (جيمز) في وصف ما لدى الكاتب من (عالم مستقل لا يكون فيه أي شيء حقيقياً إلا ما نتصوره كذلك) (ف ر ، ص ١٧١) ، وحيث (نتجوَّل في عالم مبارك لا نعرف أي شيء فيه إلا عن طريق الأسلوب ، الذي ينقذ كل شيء منه كذلك ، وحيث تكون الصورة دائماً أسمى من الشيء نفسه) ؛ حيث (الفن يصنع الحياة) ، حيث (التعبير خلق ويصنع الواقع) (**رسائل** ، ٢ ، ٤٩٠ ؛ **ملاحظات عن الروائيين** ، ص ١٠٠) ؛ لكن المجال لا يسمح بمثل هذا الاستغراق . (حيث لا يوجد الانسان ، تمحل الطبيعة) (بليك) ؛ وعند الكاتب ذي المزاج الرمزي ، حيث لا يوجد الوعي ، لا يخلق الواقع ، بل يبقى مخفياً عن نور الذهن مثل الوجه المظلم للقمر .

كان بعض النقاد من ذوي العقيدة المشابهة حريصين على

SS

مساندة هذه النظرة نحو القصيدة كمساهمة نحو الواقع : وهو في حد ذاته شيء بمعنى من المعاني . يرى (أورتيگا وگاسيت) أن « الشاعر يضخم العالم بأن يضيف إلى الواقع ، القائم بحد ذاته ، قارات من خياله . فكلمة مؤلف مشتقة من /الاسم اللاتيني/ الذي يفيد المكبِّر » (**نزع إنسانية الفن** ، ص ۳۱) . ينتقد (سانتايانا)[^٨] الاستعمال المألوف لكلمة (التعبير) بسبب فكرة مغلوطة لا يمكن فصلها عن استخدام الكلمة كاستعارة تصف الكلام : « التعبير اصطلاح مضلل يوحي بأن شيئاً سبقت معرفته يُقدَّم أو يُحاكى ؛ بينما يكون التعبير في حد ذاته حقيقة أصيلة ، تعزى ما فيها من قيم إلى موضوع التعبير ، مثلما تعزى مناقب الموظف الصيني الكبير إلى أسلافه » (**مختارات نقدية** ، ۱۹٦۸ ، مجلد ۱ ، ص ٧٤) .

لقد انساق الرسام (موندريان)[^٩] بفعل التزمّت المتطور في نظريته وأسلوبه إلى اتخاذ موقف يشبه ما سبق ويقويه . يقول (فرانك إلگار) إنه « بالنسبة إلى (موندريان) يجب على الرسام المعاصر أن يبتعد عن الطبيعة تماماً ويبحث عن الايحاء في داخل ذهنه الخاص . عليه أن يكفّ عن تقديم صورة عن العالم الخارجي أو إيحاء بالواقع المحسوس ؛ بل يجب أن يعوّض عن ذلك بواقع جديد ذاتي ، له قِيمة في حد ذاته وبذاته » (**موندريان** ، لندن ، ۱۹٦۸ ، ص ۱۱۰) . بوسع المرء أن ينظر إلى (موندريان) كأنه (بيكيت) في مجال الفن ، (ينكمش)

مثله (من عدمية الظواهر الشاملة) ويقيم (وجوداً أكثر حقيقة) لرسومه عن طريق حصرها في العالم ذي البعدين الذي تسكنه فعلاً . وقبل أن نبتعد عن نقد الفنون المنظورة ، قد نجد عبارة مناسبة في كلام (هارولد أوزبورن) إذ يصف رسوم (توپولسكي) فيقول « إن غرضها . . . خلق حقيقة ناتئة تقف على قدميها ولا يسوّغها ما تمثله بل ما هي عليه بالذات وما تقدمه للتقويم » (إستخدام الطبيعة في الفن **المجلة البريطانية للجماليات** /١٩٦٢/٢ ، ص ٣٢٦) . المعالجة نفسها ؛ وهذا القول عن حقيقة الفن (الناتئة) يلخص ، في كلمة ، الفكرة التي أريد تصويرها في هذا الفصل .

(٥)

من الضروري التوكيد أن ما أدعوه واقعية واعية ليس محض ردّ فعل على الواقعية الاسبق ، مقيّدة مثلها بمجذاف العالم المادي . إن الوضع اكثر تعقيداً : فالواقعي لا يرفض العالم (الا عندما يستثار ، وعند ذاك يكون الرفض جزءاً من خطته) ؛ فهو يدّعي أنه قد بلغ نوعاً من التوفيق اكثر دقة وقبولاً مما بين التجريدَين الفجّين : الواقع والخيال ، أو بين أداتين فجّتين من أدوات النقد : الموضوعي والذاتي . كان (فلوبير) يقول إن الواقع لديه لا يزيد عن كونه (لوح قفز) وكتب الى أحدهم يقول « أتظن إذن أن هذا الواقع الذميم ، الذي تعاف نفسك تصوره ، لا يجعلني مثلك أخرج عن إهابي ؟ لو كنت

تعرفني حقاً لادركت أن الحياة العادية عندي موضع شجب ».

كانت آخر رواياته بوفار وبيكوشيه خير ما يصور هذا النفور ، اذ تسخر من مثال الفيلسوف الوضعي ، إذ يحاول الابلهان معرفة عالمهما وتسميته ـ كما يفعل (وات) في رواية (بيكيت) . لكن (لوح القفز) شيء ضروري ؛ وقد كان (فلوبير) يشترط في مكان آخر : « على الواقع الخارجي أن يدخل فينا ، ويجعلنا نكاد نصرخ ، لكي نحسن تصويره » . وزاد على ذلك أنه اعتراف الى (لويز كوليه) أنه كان يملك (شخصيتين متميّزتين) بوصفه كاتباً : (واحدة تتملكها الطلاوة والغنائية وتحليقات النسر وجميع رتابات الاسلوب وذرى الافكار ؛ والاخرى تنقّب وتبحث عن الحقيقة قدر ما تستطيع ، وتحب أن تستوقف الصغير والكبير من الحقائق بنفس الشدة ، وتود لو تجعلكِ تحسّين بما تصوِّر من أشياء بشكل مادي تقريباً . . .) (مراسلات /٧/ ص ٣٥٠ ؛ /٤/ص ١٢٥ ؛/٣/ ص ٢٦٩ ؛ /٢/ ص ٣٤٣ ـ ٤) . يحسن (إميل فاگيه) تلخيص هذه الازدواجية عندما يقول في (فلوبير) إن « الخيال كان مصدر الهامه ، والواقع ضميره » (فلوبير ، ١٨٩٩ ، ص ٦٦) . وفي مقدمة رواية الاميركي ، يتناول (جيمز) مسألة ما يظهر كأنه بدائل بين الذاتي والموضوعي ، الرومانسي والواقعي ، ويخضعها لفحص دقيق يؤدي به الى رفض فكرة كونها بدائل : « من الصعب . . . تتبّع الخط الفاصل بين الواقعي والرومانسي صعوبة اقامة عمود يفرّق

ss

بين الشمال والجنوب » (ف ر ، ص ٣٧) . وهو يصف أولاً كيف أن الفكرة الباعثة للرواية (سرعان ما تتخذ الموضوعية التي أرادتها) ولكن لدى التنفيذ (يتفتح إدراكي ، بأفضل ما في العالم من ضمير ، عن عَلَم الخيال المتوهج) (ف ر ، ص ٢٣ ، ٢٥) . ثم يتناول (جيمز) مسألة متى وكيف يعلن الفنانون الرومانسيون والواقعيون أن غاياتهم تختلف عن بعضها جذرياً . ولا يكون الجواب سهلاً ، لكنه يستطرد فيقول أن ليس من كاتب مهم يمكن أن نجد لديه تقسيماً واضحاً بين الاتجاهين : « تكون المتعة على أعظمها . . . عندما يرتبط الكاتب بالاتجاهين معاً ، ليس في الوقت نفسه تماماً او لنفس الأثر ، بالطبع ، بل بفعل حاجة لاكمال دورته الممكنة ، بحكم شوق غنيّ فيه نحو الاقاصي » (ف ر ، ص ٣١) .

إنه لدليل مؤكد على التقدم الفكري ، إن لم يكن بالضرورة دليل تقدم فني ، أن المثالية ، عندما استعادت زمام المبادرة في الحقبة الاخيرة من القرن الماضي ، لم تحاول ابعاد نوع من التوفيق أعلى ، كان بمقدوره جعل الشوق نحو الاقاصي شوقاً غنياً حقاً ، وليس محض اداة تهديم . ان الحضارة لا يمكن ان تتقدم لو جاءت كل ثقافة جديدة لتمسح حتى الارض جميع مظاهر الثقافات السابقة ؛ ولا يمكن للادب أن يفيد كثيراً من نوع الجدل الذي دار في فرنسا في حدود أواسط القرن الماضي باسم الواقعية . ولكن بعد ذلك التاريخ يبدو أن

ss

روح الحقيقة صارت ، ولو لمرة ، اكثر تأثيراً من روح الشقاق ؛ وثمة مراجعة حول احدى روايات (هاولز) كتبها (وليم شارپ) في **الاكاديمية** عام ١٨٩٠ تقدم مثالاً جيداً على الفهم الصبور ، الذي كان يأخذ مكان الآراء السابقة ، التي كانت تفرض ولو بشكل رفيق :

> ربما أمكن تعريف الواقعية في الفن الادبي بشكل تقريبي على انها العلم الذي يقدم بشكل دقيق عدداً من التعقيدات ، مجردة ومحسوسة ، في توفيق واحد صادق ، لانه معقول تماماً ويبدو أن لا مفر منه ؛ هذا ، زائداً الطاقة الخلاقة التي في تطورها الاعلى تنطوي على ما أسيء تسميته بالروح الرومانسية ، **وناقصاً** ذلك الضعف في قدرة الانتقاء الذي يشكل العنصر السائد في أعمال من يُدعون بالواقعيين من مدرسة (زولا) . بمثل هذه النظرة ، لا يمكن الفصل بين الواقعية وأدب الخيال كما لا يمكن الفصل بين الروح والجسد في الكائن البشري الحي . ولا شك أن الفنان الصادق هو ذلك الذي ليس بالواقعي ولا الرومانسي ، بل الذي توجد في أعماله طاقة التكوين الكامنة في أعلى خصائص أساليب الواقعية الاصيلة الى جانب أعلى خصائص أساليب الادب الرومانسي الاصيل .

(في ن ر أ ، ص ٥٦)

ss

من حسن الاتفاق أن تجتمع (روح الخيال في التكوين) مع (قوة التكوين) في العلم في عبارة (شارپ) التي تضمهما معاً : (طاقة التكوين) . يبدأ الكاتب بأشياء ؛ لكنه لا يكتفي بمحض (تسمية) هذه الاشياء . إذ يجب أن تُجعل التفصيلات فاعلة ، في المتناول . (الواقع عبارة مستهلكة نهرب منها بالاستعارة) (ستيفنز آب ، ص ١٧٩) : انها الاستعارة التي تعمل عمل جرثومة طاقة بين (الحقائق) فتجعلها كذلك ، فتضيف ما يمكن لنا ان ندعوه خميرة الخيال الى مادة العجين . يصف (پروست) هذه العملية في الزمن المستعاد ـ العملية التي تقيم الواقع نفسه :

> إن ما ندعوه الواقع إن هو الا علاقة معينة بين هذه الاحاسيس وهذه الذكريات التي تحيطنا في وقت معاً ـ علاقة اتصالها بالواقع بحكم خضوعها له ـ علاقة فريدة على الكاتب أن يستعيدها لكي يربط في كلماته الى الابد الاصطلاحين المختلفين . ويمكن جعل الاشياء التي ظهرت في الموضع الموصوف تتلاحق في الوصف بشكل غير محدود ، لكن الحقيقة لا تظهر الا في اللحظة التي يتناول فيها الكاتب شيئين مختلفين ، فيقيم العلاقة بينهما (وهذا في عالم الفن شبيه بالعلاقة الفريدة لقانون السببية في العلم) ويدرجهما في التلافيف الضرورية للاسلوب الجميل ؛ أو كما في

SS

الحياة ، عندما يقرِّب صفة تشترك بين احساسين ،
يطلق جوهوهما المشترك ، إذ يربط الواحد بالآخر
لحمايتهما من عوادي الزمن ، فيوحدهما في استعارة .

(مطبعة كتاب الجيب ، باريس ١٩٦٧
ص ٢٤٨ ـ ٩)

توفِّق الاستعارة بين عالمين ؛ واذا شاء المنظِّر مساندة هذا التوفيق ، يغدو من الضروري توسيع كلمة الواقعية لتناسب الخطة الجديدة ، فنحن نقترب كثيراً من لحظة النمو الحقيقية ـ عندما ترسل الواقعية براعم جديدة ـ في مقالة (هكتور اگوستي) التي نشرها عام ١٩٤٤ بعنوان « دفاعاً عن الواقعية » إذ يقول « ان التداخل الدائم بين الفرد والمجموع سمة هذه الواقعية الناشطة ، التي يجب ان نبحث لها عن اسم آخر . ولأنها ليست موضوعية بشكل مشين ولا ذاتية بشكل مفرط ، أرى أن نستبدل صفة ناشطة ، فندعوها فوق ـ ذاتية » (ترجمة بيكر ، و و أ ح ، ص ٤٩٧) .

يكون الاثر الايجابي لهذا التوفيق تحرير كلمة الواقعية من التفسير المحدَّد عند اوائل الواقعيين ، بما عرف عنهم من فلسفة مادية ، ونظرية في الجمال وطريقة تدعوان الى التقليص . ويغدو بمقدور (ميريدث)[١٠] القول بأن (ليس بين الواقعية والمثالية من تضارب طبيعي) (ذكره ر . ج . ديڤز ، « معنى

الواقعي في الرواية الانكليزية » **الادب المقارن ٣ (١٩٥١) ص ٢١٥**) . ويكون الاثر السلبي حرمان الكلمة من اي معنى على الاطلاق . قال (بيرك)[١١] إن الحرية يجب أن تقيَّد لكيما تُمتلك ؛ وينطبق القول نفسه على المعنى عندما تمتلكه الكلمات . ويبقى السؤال قائماً ان كان بمقدور كلمة الواقعية أن تفيد من حريتها ؛ ان كان بوسعها بلورة هذه العناصر الجديدة ، وتحديد معناها في مجال فائدة جديدة .

SS

٤

خاتمة

(١)

إن استغوار الواقعية ، كما يعترف ‹هاري ليڤين› يدخل في النهاية ضمن المسألة الاوسع من العلاقة بين الحياة والفن (ب ج ، ص ٣) . ولكن ليس ثمة ما يدعو المرء لفقدان كل أمل في تحديد خصائص المسألة ـ وذلك بتقييدها في حدود أفكار يمكن معالجتها دون تركها تنساب (كما تفعل الرواية المضطربة في رأي فليدنك) في ‹ مسارب الفيافي والبحار › . وقد يقيّدها المرء في حدود مسألة التمثيل الاساسية ؛ وفي المسائل التي تتضمن العلاقة بين هذا التمثيل وموضوعه .

يحسب الواقعي الساذج ، كما رأينا ، أن العالم يمكن إعادة تقديمه في كلمات ، أو في وسيلة أخرى ، وأن بوسعه بلوغ إعادة التقديم هذه بادعائه أنه يفعل ذلك ، وبالزام نفسه بواجب اليسر والصدق . بمثل هذه الثقة اليسيرة يذهب ‹زولا› الى القول إن « الصفة الاولى للرواية الطبيعية . . . تقديم الحياة

ss

بشكل دقيق » (ر ط ، ص ٢٢) . لكن من السهل البرهان أن (التمثيل) ليس استحالة فنية محض بل استحالة فلسفية كذلك ؛ فهو في أحسن الاحوال استعارة غير دقيقة (مثل التعبير) وفي أسوئها مصدر مزعج للتفكير المضطرب .

كانت المرآة دائماً أفضل صورة لنظرية التمثيل ؛ فقد كان (ستندال) يقول إن الرواية مرآة تسير على طريق . لكن (ادموند گوس) يكشف عن غير قصد حدود هذه الصورة في مقالته (حدود الواقعية في الرواية) (١٨٩٠) اذ يتحدث عن (عدم التناسب الكامن الذي يوجد بين سطح صغير مستوٍ لكتاب وبين طاق شاسع لحياة تريد المرآة إظهاره) (في و و أ ح ، ص ٣٩٠) . إن سطح الكتاب ، صغيراً كان ام كبيراً ، لا يفيدنا القول عنه انه كالمرآة ؛ فالمسألة لا تتعلق (بعدم التناسب) بين الحياة والكتاب ، بل بأشكال مختلفة للوجود ، تكون صورة الانعكاس اليسيرة فيه غير كافية أبداً ازاء ما فيها من دقيق العلائق .

إن الاثر المقيِّد لصورة (المرآة) شديد الوضوح في الفنون المنظورة ، وقد كانت ثورة الرسامين على جهد التمثيل العقيم الذي لا نهاية له ـ كما نجدها في خير توثيق في كتاب (هربرت ريد) بعنوان موجز تاريخ الرسم الحديث (١٩٥٩) ـ هي التي قدمت اكثر الحجج تدميراً لمسألة التمثيل هذه . يعتقد

‹ريد› أن ما يوحّد الرسم الحديث كما يقول ‹كلي›[1] هو القصد في جعل الشيء منظوراً ، لا عكس الشيء المنظور (ص ٨) . ثم يصف دراسة ‹كاندينسكي›[2] بالالمانية عن الروحي في الفن (١٩١٢ ، الترجمة الانگليزية ١٩١٤) بأنها « أول تسويغ مؤقت لفن غير موضوعي » : وتكون النظائر التي يسوقها ‹كاندينسكي› من الموسيقى بهدف توكيد العنصر الشكلي دون عنصر المحتوى في الفن ، وثمة كذلك توكيد ذو مغزى على الاسلوب « تعبير عن شعور داخلي بطيء التكوين ، يعاد النظر فيه بشكل يقترب من الحذلقة . هذا ما أدعوه التأليف . في هذا يكون للعقل والوعي والقصد .أثر شامل» (ريد ، ص ١٧٠ ، ١٧٢) . يستعمل ‹كلي› صورة الشجرة بشكل بسيط ومؤثر ، وذلك في محاضرته بالالمانية عن الفن الحديث (١٩٢٤ ، الترجمة الانگليزية ، لندن ، ١٩٤٨) ليدافع عن انعتاق الفنان من محاكاة فُهمت بشكل سطحي .

لا يتوقع امرؤ أن تكوّن الشجرة تاجها بنفس الطريقة التي تكوّن بها جذرها . فبين الاعلى والاسفل لا يمكن وجود صور مرآة دقيقة يعكس بعضها بعضاً . ومن الواضح أن الوظائف المختلفة التي تعمل في عناصر مختلفة يجب أن تنتج اختلافات حيوية . لكن الفنان وحده هو الذي يُستغرب منه أحياناً هذه الابتعادات عن الطبيعة التي يتطلبها فنّه . وقد اتهم

ss

احياناً بالقصور والتشتيت المتعمد .

(ريد ، ص ١٨٣)

لقد سبق أن رأينا كيف أن (موندريان) توصل الى القول أن على الرسّام (الابتعاد عن الطبيعة كلياً) ثم تساءل : « لماذا يجب على الفن الاستمرار في متابعة الطبيعة ، في حين نجد كل نشاط آخر قد ترك الطبيعة وراءه ؟ » (إلگار ، **موندريان** ، ص ١١٠ - ١١) .

لقد أصر كثير من المنظِّرين المعاصرين على إفلاس نظرية التمثيل في الادب كذلك . يناقش (ز . ج . كولنگوود) هذه المسألة في فصل (الفن والتمثيل) في كتابه **مباديء الفن** (لندن ، ١٩٣٨) من وجهة نظر تقول « إن النظرة الوحيدة المقبولة اليوم هي أن ليس من فنٍّ صفته التمثيل » (ص ٤٣) . ويسخر (اورتيگا وگاسيت) من الفرضية القائلة إن (الفنان لا يستطيع غير نقل الواقع . مثل هذا التفكير الوعر يكمن في القاع مما يسمي عادة «الواقعية») (**نزع انسانية الفن** ، ص ١٠٢) . وتفضل (سوزان لانگر)[٣] اصطلاح (تحول) على (محاكاة) : وذلك (يتكوّن من تقديم المظهر المطلوب من دون أي تمثيل فعلي له ، عن طريق خلق معادل من الانطباع الحسّي من دون مشابه حرفي ، في اطار المادة المحددة المشروعة التي لا تستطيع أن تنقُل في سذاجة الخاصية المرغوبة في الاصل)

ss

(**مشكلات الفن** ، لندن ، ١٩٥٧ ، ص ٩٨) . ويتبع (وينيفريد ناوتني) ملاحظة مشابهة ـ (تكون طبيعة اللغة على شاكلة بحيث يغدو نقل موضوع في كلمات بشكل محايد مسألة غير واردة) ـ ويشير بشكل مباشر الى الواقعية في كونها تعتمد بشكل شديد الوضوح على هذه الفكرة المغلوطة (**اللغة التي يستعملها الشعراء** ، لندن ١٩٦٢ ، ص ٤٥) .

إن القول بفكرة التمثيل الحرفية غير بعيد عن اقتراح هدف التعويض الزائف : حيث يكون التمثيل من الكمال الى درجة يُظن أنه (الشيء الحقيقي) . يذكّرنا (آرثر ماكداول) بتفاهة خطة (خداع النظر) هذه ، اذ تخلط الانماط بشكل محيِّر : « **خداع النظر**[٤] حياة في الموضع الخطأ ، لذا يصعب أن يطلق على ذلك اسم الفن . وقد جرت العادة على تسميته بالواقعية ، لانه فعلاً يمثل سوء فهم او تطرّفاً واقعياً ؛ إنه ربّة الانتقام التي تتربص بواقعية نسيت شروط الفن » (**الواقعية** ، ص ٤٠) . ثمة ميل لظهور جدل خُلّب في القيمة النسبية للتمثيل والشيء الذي يمثله ؛ جدل في أيهما (اكثر حقيقة) . ولا شك ان ذلك يرجع في النهاية الى أفلاطون ، حيث نجد تسلسل الحقائق في **الجمهورية** ؛ اولها الحقيقة الاساسية للفكرة ، ثم الحقيقة المصنوعة للاشياء المخلوقة ، ثم تأتي في الاخير الحقيقة المحاكاة في الفن . لكن أفلاطون كان يمتلك فلسفة ماوراطبيعية تسوّغ تفريقه ؛ اما الفكرة التي نواجهها في العصور

الحديثة فهي غالباً ما تكون نتيجة إهمال محض . فنحن مثلا نجد (چيرنيشفسكي) المادي يقول « هذه اذن غاية الفن ـ انه لا يحسّن الواقع ، ولا يجمّله ، بل يعيد تقديمه ، ويقوم بدلاً عنه » (في ووأح ، ص ٦٤) . ويكون الانتقال سهلاً من رؤ ية الفن تمثيلاً دقيقاً للحياة الى رؤ يته ، كما هو هنا ، بديلاً عنها ، ولا يلبث أن يتبارى معها : وكأن الاثنين يجب النظر اليهما بديلين ، يشد بعضهما بعضاً كأنهما في لعبة (جر حبل) وجودية .

تظهر هذه الفكرة العجيبة في جدل اكثر حذلقة . يقول (أندريه مالرو) في **أصوات الصمت** (١٩٥١) إن « الفنانين الكبار لا ينسخون عن العالم ، إنهم غرماؤه » (ص ٤٥١) . ويجعل (جيد) شخصية الروائي (إدوار) في كتابه **المزيّفون** يدرك الموضوع الاساس في روايته فيعبّر عن ذلك بقوله « سيكون ذلك من دون شك مناوءة العالم الحقيقي والتمثيل الذي نصنعه له » (طبعة كتاب الجيب ، ص ٢٥٥) . ويختتم (إريك هيلر) مقالته عن (الخطأ الواقعي) بقوله إن « اقتصاد العالم لا يستطيع الى الابد دفع النفقات الباهظة لكل هؤلاء الخالقين الذين يتبارون مع الخليقة نفسها » (ووأح ، ص ٥٩٨) . ان فكرة المنافسة هي التي لا محل لها هنا . ويفضّل (اورتيگا) النظر الى المسألة على أنها تعاون، اذ يقوم الفنان (بتضخيم العالم عن طريق الاضافة الى الواقع) . لا يعني هذا مضاعفة ما هو موجود فعلاً ـ يقول (كينيث گريم) ان (واقعية)

رسم الشخصيات عند كثير من نقاد القرن التاسع عشر قد أدت الى زيادة عدد سكان البلاد بشكل يكاد يكون حرفياً (ن ر إ ، ص ٢٣) - بل يعني ان الفنان (يخرج ما في جعبته) لينشّط العملية الجدلية التي يستخدمها الذهن في تناوله النقدي للواقع ، وادراكه ما يمكن أن يكون حقيقة .

لقد جرت العادة على اتهام الكتّاب الرمزيين بالاستخفاف بالحياة وتنصيب الفن منافساً لها . وليس من العسير التماس الدليل على هذه التهمة ، عند كتّاب مثل (گوتييه)[٥] - الذي ينظر اليه عادة ، حكماً على مقدمته لروايته الآنسه ده موپان (١٨٣٥) على انه مؤسس مدرسة الفن للفن - عند (ويسمانس) ، من فترة الانحطاط ، عند (ڤيلييه - ده - ليل - آدام)[٦] الذي خلق شخصية (آكسل) (خير من يمثل عبّاد الجمال عند (پو)) والذي يقدِّم خير مثال على ترك مسألة العيش لجناح الخدم . لكن هذا الدليل ليس قاطعاً كما قد يبدو . إن جوهر النظرية الرمزية ليس في تقويمها النسبي للحياة والفن (وهو جزء من تركيب بلاغي) بل في توكيدها الواعي على اختلاف نمطيهما. وعندما يقول (گوتييه) : (كلا ، أيها الحمقى . . . لا يسعكم صنع حساء من كتاب ، الرواية ليست زوجاً من الاحذية الطويلة دون خياط ؛ الغنائية ليست إبرة طبية ؛ المسرحية ليست سكة حديد) فانه لا يستخف بفوائد المعرفة العلمية المعاصرة قدر ما يذكّر قرّاءه أن العلم والفن

يلبّيان حاجات مختلفة . وهو حتى عندما يستمر بشكل اكثر استثارة « أعترف بتواضع أنني أفضّل أن يأتي حذائي من دون خياط على أن تأتي أبياتي مضطربة القوافي ، وأستطيع الاستغناء عن حذاء طويل لا عن الاشعار » (طبعة گارنييه ـ فلاماريون ، ص ٤٢ ، ٤٤) ، يسخر في الواقع من الفكرة التي تنظر الى الاحذية والشعر على أنهما بديلين ، فيعرّي سخافة معادلة عالم المادة إزاء عالم الذهن .

إن الكاتب الذي يتقبّل مضامين الوعي يعلم أن عليه الانفلات من معانقة الحياة اذا أُريد للفن أن يوجد ، او للتعبير ان يبقى بعد زوال سياقه . « عند الامتزاج بالحياة ، تُرى بشكل رديء » . هذا ما كتبه (فلوبير) الى أمه (مراسلات ٢ ، ص ٢٦٩) . وقال (جيمز) : « ان المرء ليصاب بالرعب . . . فنيّاً ، من التأملات المستثارة » (ف ر ، ص ٢٧) . يرى (ڤيڤيان) وهو شخصية ابتكرها (وايلد)[٧] في محاورة تدهور الكذب أن الحياة مثل « مذيب يفتّت الفن ، وعدو يخرّب داره » . إن الكاتب في مثل هذه الحالات يعرّض نفسه لتهمة رفض الحياة . لكن الذي يرفضه فعلا هو الفن الملوّث ، الفن المحروم من امتيازاته ، الفن الذي تعقل لسانه سلطة (الفطرة السليمة) والواقعية الوضعية والقويمة . وهكذا تضل الاساءة طريقها ، فالحياة لا تحتمل المذمّة . والواقع أن من السهل علينا أن نرى أن جميع الافتراضات عن قيمة الفن يجب أن تدخل في النهاية ضمن قيمة

ss

الحياة ، وهي الاصطلاح الاشمل : فالنقيضة الشكلية (كما أسلفت القول) إن هي الا وسيلة بلاغية ، يراد منها أن تحمي الفن ـ لمصلحة الحياة ـ من المضايقات غير المعقولة من الحياة نفسها ، في لهفتها على ما تحرص عليه .

ومن التناقض الظاهر أن الواقعي ، وهو يطلق على لسانه صيحة (الحياة) هو الذي يطلق المذمّة في الواقع ، مذمّة الحياة بقوله إن من الممكن تمثيلها ، مذمّة الفن بقوله إنه تمثيل ، مذمّة الاثنين معاً في رؤيتهما في تناسب مغلوط احدهما تجاه الآخر . يقول (ستيڤنز) إن « أغلب ما يمثل الحياة اليوم ، بما في ذلك آلة التصوير ، ينكرها بالفعل » ؛ وبهذا المعنى تكون « الواقعية ، افساد الواقع » (آب ، ص ١٧٦ ، ١٦٦) .

(٢)

يبدو إذن أن اكثر المواقف حكمة هو ذلك الذي يعترف باختلاف أنماط الفن والحياة وأوصاف العلاقات بينهما ، ونوع (الواقعية) الممكن بلوغها عن طريق هذه العلاقة ، مع إدراك عامدٍ واعٍ لما ينطوي عليه من ممكنات ومستحيلات . يصف (أ . أ . مندلو) في كتابه الزمن والرواية كيف أن الادب (يحاول أولاً عكس الواقع بما يسعه من اخلاص واكتمال ، واذا يقنط من المحاولة ، يجتهد أن يستحضر الشعور بواقع جديد من عنده) (ص ٣٩) . على الفنان أن يعيش في مملكة خلقت من هذا

القنوط : ومثل الملاك الساقط ، يجب أن يعترف لنفسه بعدم امكان محاولة العودة الى السماء ، ليجرب العيش ثانية بالضمير والطاعة دون غيرهما . لان تحكُم في الجحيم خير من أن تخدُم في الجنة : لقد عاد الى الوعي ، وعليه أن يتقبّل عقوبات وامتيازات وضعه الجديد . الفن أثر من عدم نقاء وضعية الانسان ، اذا أحبّ المرء طبيعته الهاوية ، حيث تحطمت البراءة الاولى بفعل معرفة النفس(٨) ، وانقلب الاطمئنان الى حالات من التشوّف وعدم الرضا في الوعي المتأمِّل. (يشكّل فعل ادراك الذات بالنسبة الينا المصدر والمبدأ لجميع ما لدينا من معرفة ممكنة) (كولردج ، سيرة أدبية الفصل الثاني عشر ، المسألة العاشرة) . لذلك ليس من المعقول ان نتوقع من الفنان أن يكون على شيء من عدم الوعي ، وأن ينقلب الى حالة من البراءة الفريدة ؛ لكن من المؤكد أن أهداف الواقعية الساذجة يمكن تفسيرها بهذه الشاكلة . يصف (والتر أونك) في مقالة قصيرة فذّة كيف أن الاستعارة تقدّم نوعاً من الترضية لهذا الحنين العقلي الى مرحلة ما قبل الثنائية في الوعي (الاستعارة والرؤية المزدوجة في كتاب البربري في المنطوى ، نيويورك ١٩٦٢ ، ص ٤١ - ٨) ؛ لكن الواقعي المتزمّت - و الروائي الجديد - يرفض الاستعارة بوصفها مكيدة في سبيل تخفّيه العنيد بعيداً عن نور العقل .

تعتمد الواقعية في مرحلتها الواعية على ادراك ما تنطوي

عليه من تعقيد في حين تستمد واقعية الضمير كل قوتها من يسرها . يورد (والاس ستيفنز) قولاً طريفاً آخر في (التمهّلات) : « الايمان الأخير أن تؤمن بخيال ، تعلم أنه خيال إذ ليس ثمة غيره . والحقيقة الفذّة أن تعلم أنه خيال وأنك تؤمن به راغباً » (آب ، ص ١٦٣) . كما أشار كولردج في صيغته عن (استيقاف عدم التصديق رغبة) ، تكون صفة الرغبة في التصديق / او الايمان / هي التي تسبب الفرق : الفرق بين الايمان اليسير ، الذي دُفع الى تجاهل جميع المشاكل ، و (الايمان الأخير) الذي سبق عمداً خلال تلك المشاكل وتعلّم منها ؛ بين حقيقة فجّة طوع البنان ، يمكن التلويح بها مع اي شعار يرفع ، و (حقيقة فذّة) هي نتيجة تعاون مستنير بين الكاتب والقاريء .

عندما يستدعي الكاتب وعي قارئه بظروف كتابه ـ كما يفعل (ستيرن)[٩] في رواية تريسترام شاندي ، اذ يكاد يقحم القاريء في عملية الكتابة نفسها : وهنا نذكر استنجاده بالقاريء ليعين في إزاحة (العم توبي) عن السلّم ـ يكون ذلك نتيجة ممارسة الكاتب وعيه على ما يكتب بشكل مستمر . لا يحدث شيء بالمصادفة : ولا يمكن الحديث عن كتاب (يكتب نفسه) . زعم (شنفلوري) أنه كتب العديد من القصص من دون أن يعرف ما كان يفعل (الواقعية ، ص ٦) . ما أبعد هذا الكلام عن حالة (جيمز) الذي كان يمعن النظر في كل (ما استدق من

مسائل) عند كتابة رواياته ، (الى حد ظلال الايقاع او موضع الفاصلة) (ف ر ، ص ٣٤٥) . إن الواقعي الساذج ، الذي ينقاد بنور ضميره ، يحاول تجاهل عملية الخلق الحقيقية جهد المستطاع : وقد يحس المرء بما يشبه النفور من فكرة الجلوس الى المكتب من أجل الكتابة . لكن الواقعي المستنير يعلم أنه لا يقاد الا بنور عقله ، لذلك تتخذ العملية نفسها أهمية كبرى ـ أهمية أكبر ، كما كانت تبدو أحيانا في نظر (جيمز) ، من النتيجة العرضية :

> ثمة قصة بطل الكاتب ، وتليها ، بفضل العلاقات الحميمة بين الاشياء ، قصةُ قصةِ الكاتب نفسها . يخجلني أن أعترف ، لكن اذا كان المرء كاتب درامه فالمرء كاتب درامه ، وهذا الخلط الاخير قد يبدو لي أحيانا أنه فعلاً أكثر موضوعية من الاثنين .

(ف ر ، ص ٣١٣)

ليس من باب عدم الاحترام ، إذن ، أن يتحدث (جيمز) عن (لعبة الفن) ويشير الى (متعة) التأليف ، رغم أن (ف . ر . ليفز) قد يؤكد أن مثل هذه المواقف تدل على ما لدى(جيمز) من (اهتمام غير متناسق بالاسلوب) (التراث العظيم ، طبعة پيرگرين ، ١٩٦٢ ، ص ١٨٨) . عندما يؤكد (جيمز) على (بهاء الجهد المتأصل) بهذه الطريقة فان قوله يؤدي الى

(الايمان الاخير) و (الحقيقة الفذة) (ف ر ، ص ٢٨٧) . ومرة اخرى ، تتعلق المسألة بالنظر الحكيم في امكانيات الفن ، الى جانب امكانيات الحياة . (لا تقف العلاقات عند حد في الحقيقة وبصورة عامة ، والمشكلة الفذة أمام الفنان هي أن يرسم ، بطريقة هندسية تختص به ، الدائرة التي بداخلها يبدو على تلك العلاقات أنه يسعدها التوقف) (ف ر ، ص ٥) إن ادراكنا (المشكلة الفذة) وسرورنا بحلها ، يشكلان حافزاً اضافياً نحو إيمان يمكن أن يُرى كأنه (ينبع من عقيدة واعية مشذبة ، تفتقر الى فن او قياس) (ف ر ، ص ١٧١) ؛ ايمان يدرك ويقبل راغباً بان الحقيقة المرتجاة خيال : حقيقة مصنوعة ، لا حقيقة أفسدها التمثيل . وعلينا حسب صيغة (روبرت سكولز) أن نقبل (زيف الحقيقة وحقيقة الزيف) (الملفّقون ، ص ٢٠).

(٣)

على المرء ان يستخلص انه ، في المجال النظري ، حيث ترسم خطوط النقد ، قد أصبح معنى الواقعية من الشمول بحيث يتضمن بلوغ الحقيقة وخلق اليقين ، مهما كان سبيل الوصول الى ذلك ، رغم أن عليه ان يدرك أن مثل هذه الحذلقة لم تؤثر كثيرا في الاستعمال الجاري ـ الذي ما يزال يرى في الواقعية صورة قريبة للخبرة المألوفة .

SS

ان الميل الى فك التحديد في صفة الواقعية يمكن ملاحظته حتى في القرن التاسع عشر ، كما مرّ بنا ؛ ولكن عند المنظّرين المحدثين يكون ذلك هو التطور الوحيد الممكن ، يغتنم (هاري ليفين) هذا (المنظور الموسّع) ليذهب الى القول « ان جميع الكتّاب الكبار ، على قدر ما يلتزمون بنظرة ناقدة باحثة مدققة تجاه الحياة كما يعرفونها ، يمكن احتسابهم في الواقعيين » (ب ج ، ص ٨٣) . ويذهب (آرثر ماكداول) الى أبعد من ذلك نحو نتيجة تتسم بالنسبية ، مهملا جميع « مؤهلات » الواقعية : تصرّ الطبيعية ان الفن (يجب أن يفصّل على نمط بعينه ، في حين تكون الواقعية ، او يجب ان تكون ، مهيأة لجميع مظاهر الفن الممكنة) . تغدو الواقعية لا اكثر (ولا أقل) من شيء لابد منه في المغزى الفنيّ (**الواقعية** ، ص ٢٤ ، ٥٠) . وقد يكون أوضح دليل على الحاجة لتبنّي موقف نسبي ما يقدمه (اريك آورباخ) على غير قصد في كتابه **المحاكاة** (١٩٤٦ ، الترجمة الانكليزية ١٩٥٣) . كان غرض (آورباخ) في دراسته الفذّة (تمثيل الواقع في الأدب الغربي) التوكيد ، لاغراض مثل هذا التمثيل ، على أفضلية الاساليب الواقعية العائمة في ارهاصات الآداب السابقة قبل أن تجد التعبير الكامل في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر . (اذا كانت الواقعية الجادة في العصور الحديثة غير قادرة على تمثيل الانسان خارج حدود الواقع الشامل ، سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وهو أمر

ss

ملموس ودائم التطور فان (ستندال) هو المؤسس) (ص ٤٠٨) . لكن حدود المدى في الكتاب ـ (المنظور الموسّع) لديه ـ يجعل (آورباخ) يكشف قصور هذا التعريف . تهتز نظريته أولاً بفعل (النقيضة المذهلة في ما يدعى واقعية (دانتِه) ، «واقعية تولَج في أبدية لا تتغير» وهي تختلف عما يبدو ويحدث على الأرض، لكنها مع ذلك تتصل به بعلاقة ضرورية ومحتمة بشكل دقيق) (ص ١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٩٦٧) . إن القبول بأنواع مختلفة من العلاقة هو ما يبعث التصدّع في القالب . ثم تأتي المشاكل عند شكسپير : (انه يعانق الواقع لكنه يسمو عليه . . . بطريقة واضحة بشكل مميز لكنها واقعية بشكل مخطيء) ؛ (إن غنى المستويات الاسلوبية التي تنطوي عليها المأساة عند شكسپير تذهب أبعد من الواقعية الفعلية) (ص ٢٨٨ ، ٢٩٠) . وقد يقول المرء ان ذلك من سوء حظ (الواقعية الفعلية) اذا كان من الضروري تحديدها بما لا يمكن أن تنطوي عليه . وربما كان اكثر أهمية أن (ڤرجينيا وولف) كذلك تبدو غير مستساغة : فروايتها **نحو المنار** انما (تشارف تخوماً أبعد من الواقع) ، حيث (نقوم بمحاولات لسبر غور واقع اكثر واقعية وأصالة وعمقا) (ص ٤٦٩ ، ٤٧٧) . عندما يستخدم (آورباخ) عبارات مثل (أبعد من الواقع) و (واقع اكثر واقعية) يواجه الصعوبة التي وصفتها في الفصل الاول ، وهي افتراض واقع يجب أن يتطابق معه تمثيل واقعي . وتكون الطريقة

الوحيدة لتجنّب هذه الصعوبة في تجنّب فكرة التطابق ، والنظر الى الوضوح والحقيقة في العمل نفسه بمثابة المعيار الصّحيح للواقعية . ويقوم (آورباخ) بذلك فعلاً في معرض حديثه عن (هوميروس) : ان ما يؤخذ غالباً على هوميروس بأنه كذّاب لا ينال شيئاً من تأثيره ، اذ ليست به حاجة لان يقيم قصته على واقع تاريخي ؛ فالواقع لديه فيه كفاية من قوة بحد ذاته ؛ فهو يوقعنا في شراكه ، وينسج حولنا شباكه ، وذلك يكفيه . وهذا العالم « الواقعي » الذي يستدرجنا إنما يقوم من أجل ذاته ، ولا ينطوي على شيء غير ذاته . . . (ص ١١) .

لا شك أن هذا القول يفصل الكلمة عن سياقها التاريخي ـ بل يريد منها أن تصير كلمة جديدة ـ لكن هذه هي الطريقة الوحيدة لانقاذ الكلمة مما يحيط بها من جدل وحملها الى نوع من الفائدة العامة . وقد نبقى على وعي بالادعاءات التاريخية للواقعية ، التي تشبه واجهة (الحانوت المغلق) ؛ بل ان علينا أن نبقى كذلك . ان مقالة (رنيه ويليك) عن مفهوم الواقعية ، مثلا ، تتميز بطابع تاريخي ، فهو يكتب عن الواقعية بوصفها طريقة ، « طريقة ، تيار عظيم له حدوده المعلومة ، نواقصه ، أعرافه » . لكنه لا يستطيع التخلص من نتيجة نقدية : « بالرغم من ادعاء الواقعية أنها تتغلغل مباشرة الى الحياة والواقع نجدها لدى التطبيق تتّسم بمجموعة من الاعراف والطرائق والاستثناءات . . . وتكون نظرية الواقعية في النهاية نظرية

جمالية رديئة لان الفن جميعه « خلق » وهو بحد ذاته عالم وهمٍ وأشكالٍ رمزية » (**مفهومات النقد ، ص ٢٥٤ ـ ٥**) .

يجد المرء نفسه إزاء وضع متناقض . لقد فقدت نظرية الواقعية منزلتها ؛ ويتحدث (روبرت سكولز) عن اولئك الذين (يواصلون الكتابة بهياج) في الاطار الواقعي ـ الطبيعي مثل (دجاج عديم الرؤوس لا يحس بنصل المقصلة) (**الملفّقون ، ص ٢١**) . لقد أُعيد تعريف الكلمة بأشكال شتى بفعل دافع نظري جديد ، يجد في الكلمة (**شيئاً لا بد منه** في المغزى الادبي) . لكن التعريف القديم ما زال يحكم الكلمة في الاستعمال العام (على أغلفة الروايات وفي الصحافة الاسبوعية) غير عابىء بانهيار الاساس النظري . وقد لا يكون في هذا تناقض ، بل دليل على الفجوة المحتومة بين أفضل ما بلغته معرفة او تفكير وبين ما جرت العادة على قبوله . وليست الواقعية أول كلمة تعرضت للاسوأ ، بأفضل ما في العبارة من معنى .

SS

كلمة حول الواقعية الاشتراكية

لقد حاولتُ أن أجعل هذه الدراسة القصيرة تتدرج بشكل عام ، وذلك بغية الوضوح ، فبدأت بفكرة يسيرة مقصورة عن الواقعية لانتهي بأخرى شاملة اكثر تعقيدا . وربما لم أسلم من خطر التمويه في أثناء ذلك ـ فتاريخ الافكار لم يجر قط على نظام . فمن الصحيح، مثلا، أن ثمة تأييداً مجدّداً في الوقت الحاضر لنوع من الاتفاق المؤجل مع الواقعية أجد أنه ينطوي على تبسيط بالضرورة ـ وربما كان ذلك تحت تأثير الفلسفة الظواهرية[1] ، في محاولتها الوقوف بوجه ما دعاه (إيهاب حسن) « مصدر الاغراب في الذهن ، جنون الغرب بفلسفة ديكارت » (**دراسات في الادب المقارن** ١ (١٩٦٤) ص ٢٦٨) . قد يشير المرء في مجال الشعر ، الى انتاج (وليم كارلوس وليمز)[2] مصداقاً لقوله (لا أفكار الا في الاشياء) ، والى (كاري سنايدر) في أشعاره ذات التوقيعات السالبة ؛ وفي الرواية الى **الرواية الجديدة** عند (آلان روب ـ گرييه) حيث

توصف الاستعارة بالمروق وتجتمع الاشياء تارة أخرى لتثقل على الخيال . ويتبع ذلك في النقد ما نجده عند أمثال (جي . هيليس ميلر) في كتابه **شعراء الواقع** (١٩٦٦) حيث يقول (على الذهن أن يمّحي أمام الواقع) (ص ٧) ، وعند (سي . ك . ويذرهيد) في كتابه **حافة الصورة** (سياتل ، ١٩٦٨) الذي يدافع عن الحرفية الجديدة عند (وليم كارلوس وليمز) و (ماريان مور)[٣] كردة فعل على تحولات الرمزيين المتكبّرة ، وعند (دينس دونوهيو) في كتابه **العالم العادي** (لندن ، ١٩٦٨) الذي يقترح استرجاع (قدر مناسب من الحقيقة) للأدب . ويسهل على القاريء الذي يعنيه الأمر تعديل أي اختلال في ما اقدّم من نقاش بالرجوع الى هذه الكتب : وجميعها تخلق او تشجع مناخاً (يتلاشى الفن فيه عائداً الى الحياة) (هذه عبارة (د . ج . انرايت) في قصيدته : العجوز يسترجع رشده) .

والاهم من ذلك أنني لم استطع في المسار الرئيس للمناقشة أن أتناول في يُسر تطوراً حديثا مهما ، هو الواقعية الاشتراكية ، واقعية السُّنّة الماركسية . فلئن كانت الطبيعية الوجه المتصلب للواقعية تكون الواقعية الاشتراكية الوجه المتصلب لما كان يدعى (الواقعية النقدية) عند بعض الروائيين في القرن التاسع عشر ، وبخاصة (تولستوي) والمقصود بعبارة (الواقعية النقدية) (وهي عبارة مستقاة من الفلسفة تارة اخرى) تصوير واقع معاصر لا يتصف بالترفّع والحياد ، كما نجد عند

(فلوبير) ، بل يتغذى بمعتقد أخلاقي بعينه . ومن الجدير بالاهتمام أن (ارنست جي . سمنز) قد وصف (تولستوي) بعبارات مثل : (ضمير روسيا . . . ضمير العالم . . . ضمير الانسانية) (في كتاب **ليو تولستوي** ، بوستن ، ١٩٤٦ ؛ نقله ويمزات وبروك في كتابهما **النقد الادبي** ، ص ٤٦٢) ، ويقوم دعاة هذه الواقعية الجديدة المتزمّتة باللجوء الى (تولستوي) كما لجأ الواقعيون الاوائل الى (بلزاك) و (ستندال) ليضيفوا وزناً على آرائهم . ويأتي هذا الوزن مباشرة من وثيقة تعمّد (تولستوي) التأخر في نشرها : **ما الفن ؟** بما فيها من رفض لا يلين لاكثر ما يعد من قبيل الفن (بما في ذلك شكسبير وبتهوفن) فيصفه بالفساد ، وبما فيها من اصرار على الفن اليسير عن المشاعر اليسيرة التي يجب ان تتخذ مكانها وتساعد في توفير الاخوّة بين البشر . كان التوكيد عند (تولستوي) اخلاقياً دينياً (غير مختلف عما لدى جورج اليوت) ؛ لكن التوكيد في الواقعية الاشتراكية سياسي جميعه . يوضح (جورج لو كاش)[٤] في كتابه **معنى الواقعية المعاصرة** (١٩٥٧ ، الترجمة الانگليزية ١٩٦٢) ان الواقعية الاشتراكية تقوم على تفريق صارم بين تزييف الذاتية وتقويم الجدل الذاتي ـ الموضوعي :

لذلك نصل الى تفريق مهم : كاتب ذي ميول حديثة يطابق بين ما هو خبرة ذاتية بالضرورة والواقع كما يوجد ، فيعطي صورة مشوهة عن الواقع بشكله الكلي

(وتشكل ‹ڤرجينيا وولف›[٥] مثالاً على التصرف في ذلك). وثمة الواقعي، بما لديه من تجرّد نقدي، يضع ما هو خبرة مهمة، حديثة على وجه التخصيص، في سياق أوسع، فيعطيها من التوكيد ما تستحقه كجزء من كلٍّ موضوعي أكبر.

تذكر ‹ڤرجينيا وولف› هنا بشكل خاص، لكن ‹جويس› و ‹كافكا› يشكلان عند ‹لوكاش› خير الأمثلة على (تخفيف الواقع) في الكتابات التي تنحو منحى الحداثة (ص ٢٥). وهو يضع النظرة (الراكدة الحسية) نحو الحياة عندهما قبالة النظرة (الناشطة المتطورة) عند ‹توماس مان›[٦] (ص ١٩).

اذا كانت الواقعية الاشتراكية تقدم توفيقاً أصيلاً بين الذاتي والموضوعي فانها تستجيب للمُثل موضوعة البحث في الفصل الثالث: وقد يمكن كذلك وجود موازٍ بعيد الاحتمال مع السوريالية ذاتها ـ وهي موضع نفور خاص لدى الواقعي الاشتراكي ـ اذ تؤمن (بمستقبل التوفيق بين هاتين الحالتين: الحلم والواقع، على ما يظهر بينهما من تناقض، في نوع من الواقع المطلق) (بريتون، **بيانات السوريالية**، ص ٢٧). لكن التوفيق وهمي في الواقعية الاشتراكية، أو هو في الاقل مصطنع، لان (الواقع المطلق) الذي سوف يظهر في العملية الجدلية مسألة مقررة مسبقاً ؛ فيجب أن يكون واقعية اشتراكية،

تنسجم مع مثال سياسي . يقول (لو كاش) ان (غياب المعنى ينزل بالفن الى الوصف الطبيعي) (ص ٣٦) ؛ والمعنى الذي يغذّي الوصف يجب أن يكون الرؤ ية في مجتمع اشتراكي . قال (زدانوف) في (مؤتمر كتّاب عموم السوفيات) الاول عام ١٩٣٤ إن على الكاتب أن يصف الحياة (ليس على أنها محض « واقع موضوعي » وحسب . . . بل في تطورها الثوري) ؛ وقد سبق (ماكسيم گوركي) أن قال ان (الرومانسية الثورية) يحتمل أن تكون تسمية أخرى للواقعية الاشتراكية (التي لا يقتصر غرضها على وصف الماضي بعين ناقدة ، بل السعي أولاً لتقوية الانجازات الثورية في الحاضر ، ولبلوغ نظرة أوضح عن الاهداف السامية في المستقبل الاشتراكي) (في ووأح ص ٤٨٧) . وهكذا يرى (لوكاش) أن (الفهم الجمالي الصحيح للواقع الاشتراكي والتاريخي شرط أساس للواقعية) ؛ رغم أن هذا الشرط الاساس سيغدو غير ضروري ، لان (المجتمع سوف يبلغ حالة لا يمكن أن يصفها بشكل وافٍ الا الواقعية الاشتراكية) (ص ٩٧ ، ١١٥) . الواقعية الاشتراكية صحيحة (بالتعريف) (ص ١٠٠) ؛ لقد سقطنا في دوامة جزمية محيّرة جداً . فالواقعية الاشتراكية تستعيد الموقف المتزمت الذي وافق عليه أفلاطون في الجمهورية ، والذي يسوّغه كونه جزءاً من نظرية سياسية حديثة ، تفرضها سلطة تعتقد أنه شيء لا يمكن تحديه . يرفض (لو كاش) مرادف (الرومانسية الثورية) ، لكن

ss

عبارة (گوركي) تفيد في تذكيرنا أن الواقعية الاشتراكية هي في الحقيقة مفرطة المثالية في ادعاءاتها ، بعيدة عن كونها موضوعية بشكل هادىء او بشكل ناقد أيضاً .

وهكذا ينزع الاصطلاح كفاءته تلقائياً عندما يفهم بشكل صحيح . يقول (لو كاش) إن (الوصف الحقيقي للواقع لا يحتل مكاناً مركزياً في أية نظرية جمالية كما هو الحال في الماركسية) (ص ١٠١) ، ولكن هذا محض إطناب ، لان نسبة الحقيقة مقصورة على الواقع الماركسي . فالواقعية الاشتراكية اذن تكتشف تشتيتاً جديداً لكلمة الواقعية ، يتميّز عن واقعية الضمير كما يتميز عن واقعية الوعي في ما قدمت من تحليل .

ss

هوامش المترجم

تصلني بين حين وآخر ملاحظات من قرّاء جادين وأساتذة أفاضل يطلبون مني زيادة الهوامش والشروح في أجزاء (موسوعة المصطلح النقدي) . وأنا لا أرى بأساً في ذلك ، شريطة الا يكون في زيادة الهوامش تجاوز على المهاد الثقافي لدى قراء آخرين ، اكثر حظاً من غيرهم . وثمة رسالة طريفة وردتني من أحد المتأدبين في بلد عربي شقيق يقول فيها : « نحن لا نعرف الكثير عن آيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس ؛ ولا عن فلاسفة القرون الوسطى ومذاهب الرسم في فرنسا . . . فلماذا لا تلخص لنا أعمال هؤلاء أينما وردت . . . ولماذا . . . » . . . نستغرب هذا الطلب ؟ الرجل جاد في دعواه وأنا أحترم صدقه . لكن بين الاقلال من الهوامش والافراط فيها يقع الطريق الذهبي ، والسير عليه نعمة ، لا يلقّاها الا كل ذي حظ عظيم .

ss

١ ـ مقــدمة

(١) هنري جيمز (١٨٤٣ ـ ١٩١٦) من أشهر الروائيين الاميركان . درس القانون في (هارڤرد) وتحول إلى الادب ، أقام في انكلترا بعد عام ١٨٧٦ وأصبح مواطناً بريطانياً عام ١٩١٥ . من أهم موضوعاته في الرواية مقابلة البراءة عند الاميركي تجاه الحذلقة والتراث الحضاري عند الاوروبي . من رواياته (أهل بوستن) و (السفراء) .

(٢) ڤيكونت رنيه فرانسوا ده شاتوبريّان (١٧٦٨ ـ ١٨٤٨) مؤسس الرومانسية الفرنسية . زار أميركا عام ١٧٩١ ، وأقام في انكلترا حتى عام ١٨٠٠ . كان ملكياً في السياسة واصبح وزير الخارجية لبلاده عام ١٨٢٣ وبقي ناشطاً في السياسة حتى عام ١٨٣٠ . مؤلف (عبقرية المسيحية) و (ذكريات من وراء القبر) ، نشر عام ١٨٥٠ . جورج دواميل (١٨٨٤ ـ ١٩٦٦) مؤلف فرنسي اشتهر بروايته (دورة سالاڤان) حيث يكون البطل سالاڤان غير قادر على الانسجام مع المجتمع . مارسيل پروست (١٨٧١ ـ ١٩٢٢) روائي فرنسي ، كان في شبابه يصحب رجال الفكر والمجتمع حتى عام ١٩٠٥ حيث انكفأ على نفسه ليكتب رواية تقوم على السيرة الذاتية بعنوان (بحثاً عن الزمن المفقود) وصلت ١٦ جزءاً بين ١٩١٣ ـ ٢٧ وكان لها أكبر الاثر في الروائيين المعاصرين بما فيها في دقة التحليلات النفسية والحسية . جول رومان (١٨٨٥ ـ ١٩٧٢) روائي فرنسي اسمه الحقيقي (لوي فاريگول)

SS

كتب رواية في ٢٧ جزءاً بعنوان (اصحاب المقاصد الطيبة) وذلك بين (١٩٣٢ ـ ٤٦) انتخب بعدها عضواً في الاكاديمية الفرنسية .

(٣) هارولد پنتر (١٩٣٠ ـ) واحد من شباب المسرحيين في انگلترا واميركا ممن بدأوا الكتابة المسرحية للتلفزيون ، تتميز اعماله بتكرار الحوار ، اشتهر بمسرحية القيّم .

(٤) الواقع Reality وصفة الواقعي Real ، من مشاكل الترجمة الدقيقة الى العربية ، لأن الكلمة الاولى يمكن أن تقابلها كلمة (الحقيقة) وهي الترجمة الوحيدة لكلمة Truth بمعناها الفلسفي المخصوص ، كما يرد في (جمهورية افلاطون) . لذلك ، عندما ترد الكلمة الانگليزية الاولى ، وصفتها ، في سياق غير فلسفي تكون كلمة (واقع ، واقعي) هي المراد ، وما دون ذلك يشترك مع الكلمة الثانية في تأدية معنى (الحقيقة) . والسياق هو الذي يقرر المعنى دائماً .

(٥) القديس توماس ـ آ ـ بيكيت (١١١٧ ـ ٧٠) رئيس أساقفة كانتربري في عهد الملك هنري الثاني الانگليزي . كان بيكيت زاهداً في المناصب وقد ساءت العلاقات بينه وبين الملك حول مسائل الكنيسة ، حتى قام بعض أعوان الملك باغتيال بيكيت في الكاتدرائية ، وكان هياج الشعب والكنيسة نتيجة ذلك مما أرغم الملك على الحج الى ضريح الشهيد بيكيت واعلان الندم ؛ وأصبح الحج إلى كانتربري في العصور الوسطى من أهم الواجبات الدينية في انگلترا ، كما نجد في أهم أعمال (چوسر) الشعرية (حكايات كانتربري) .

(٦) في هذا السياق تكون Reality, Unreality مما يفيد (حقيقة ، لا حقيقة) لان المعنى الفلسفي هو المقصود .

(٧) بيلاطس : في إنجيل يوحنا ٣٨/١٨ (قال له بيلاطس : ما هو الحق ؟) والحق هو الحقيقة في الفلسفة ، وفي جمهورية افلاطون نجد ثالوث (الحق ـ الخير ـ الجمال) .

(٨) هذه المقتطفات من بعض قصائد الشاعر الانگليزي اليسوعي (جيرارد مانلي هوپكنز ، ١٨٤٤ ـ ٨٩) .

(٩) الفلسفة الوضعية : مذهب يرفض فلسفة ما وراء الطبيعة ويرى أن المعرفة جميعاً تقوم على الخبرة الحسية والعلوم الوضعية ، وهو المذهب الذي دعا إليه (أوگست كونت) الفرنسي (١٧٩٨ - ١٨٥٧) مؤسس علم الاجتماع .

(١٠) بطليموس : كلاوديوس پتوليمايوس ، عالم اغريقي مصري اشتهر في أواسط القرن الثاني للميلاد ، أسس علم الفلك البطليموسي القائل بان الارض مركز الكون وأن الشمس والكواكب الاخرى تدور حولها . كان هذا القول في الفلك هو الاساس حتى قلبه كوپرنيكوس ، الفلكي الپولندي (١٤٧٣ - ١٥٤٣) .

(١١) صاموئيل بيكيت ، كاتب مسرحي روائي ، ولد في دبلن من أصل يهودي عام ١٩٠٦ ، تخرج في (كلية الثالوث) الشهيرة في دبلن ، وأقام في فرنسا منذ ١٩٣٢ وعمل مع (جيمز جويس) في پاريس . صار يكتب بالفرنسية منذ ١٩٤٧ ، واشتهر باولى مسرحياته بالفرنسية (في انتظار گودو) التي مثلت في پاريس عام ١٩٥٢ .

(١٢) ڤتكنشتاين ، فيلسوف نمساوي الاصل (١٨٨٩ - ١٥٩١) أستاذ الفلسفة في كمبردج (ورد ذكره في الهامش ٣ ص ٢٣ من الجزء ٥ - اللامعقول) .

(١٣) دكتور صاموئيل جونسن (١٧٠٩ - ٨٤) أديب انگليزي شهير ، أول من صنف القاموس الانگليزي على أسس تاريخية . كان مرجع الادباء في عصره حتى لقِّب (دكتاتور) الادب والكتابة لانه كان (يفرض) ذوقه فيهما .

(١٤) وليم بتلر ييتس (١٨٦٥ - ١٩٣٩) شاعر ومسرحي ايرلندي ، كان أحد زعماء حركة التحرر الايرلندية ، أسس عام ١٩٠١ (جمعية المسرح الايرلندي) . حاز جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٢٣ .

(١٥) وليم دين هاولز (١٨٣٧ - ١٩٢٠) روائي وناقد اميركي ، عمل بالصحافة وصحب (مارك توين) . يدافع عن الواقعية في كتابه (النقد والرواية ١٨٩١) يؤمن بالاصلاح الاجتماعي والاشتراكية .

(١٦) بنديتّو كروچه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) ناقد وفيلسوف ايطالي ، اشتهر بكتابه

SS

(فلسفة الروح) الذي ظهر بأربعة اجزاء ١٩٠٢ ـ ١٧ . اصبح وزير التربية ١٩٢٠ ـ ٢١ ، وعاش في عزلة تحت النظام الفاشي .

(١٧) الاخوان إدمون وجول گونكور (١٨٢٢ ـ ٩٦) و (١٨٣٠ ـ ٧٠) الفرنسيان اشتركا في كتابة النقد الفني والروايات حسب المذهب الطبيعي ، وتصور (مذكرات الاخوين گونكور) في تسعة أجزاء (١٨٨٧ ـ ٩٦) مجتمع پاريس . أسس إدمونز (أكاديمية گونكور) التي تمنح جائزة سنوية في الرواية .

٢ ـ واقعيـــة الضمـيـر

(١) شنفلوري Champfleury (١٨٢١ ـ ٨٩) روائي فرنسي ، أول من أرّخ للواقعية ، وتاريخ الفن ، وتاريخ الرسوم الساخرة (الكاريكاتير) وبعض كتّاب الحركة الرومانسية .

(٢) مورجيه (١٨٢٢ ـ ٦١) كاتب فرنسي ، مؤلف (مشاهد من الحياة البوهيمية) التي ظهرت تباعاً بين (١٨٤٥ ـ ٤٩) وكانت أساساً في أوپرا (پوچيني) بعنوان (البوهيمية) . كوربيه (١٨١٩ ـ ٧٧) رسام فرنسي كان ضد جميع أنواع السلطة ، سياسية وفنية . تعرض رسومه واقعية شديدة البروز مما ألّب عليه السلطة السياسية . شارك في (كوميونة پاريس) عام ١٨٧٣ ثم هرب إلى سويسرا حيث مات في عزلة وفقر .

(٣) الپارناسيون: نسبة إلى جبل (پارناسس) المقدس في اليونان القديمة لارتباطه بالآلهة أپولو ، دايونسس وربّات الفنون التسع ، لذا صار رمزاً للرفعة في الادب والفن ، كما اتخذته جماعة من الشعراء الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر . كان هؤلاء (الپارناسيون) ضد الرومانسية ، ومع الاشكال الدقيقة والصناعة الشعرية .

(٤) فلوبير (١٨٢١ ـ ٨٠) روائي فرنسي اشتهر برواية (مدام بوڤاري) . يؤكد على الموضوعية المطلقة ودقة التعبير . جورج صاند (١٨٠٤ ـ ٧٦) الاسم الذي اتخذته (أورور دُيپان) وهي امرأة غريبة الاطوار كثيرة العلاقات مع

الرجال ، ربما كان الموسيقار (شوبان) اكثرهم شهرة ، وكتبت عدداً من الروايات التي تحتل مكاناً مرموقاً في الادب الفرنسي .

(٥) بحيرة جديرة ، في (كورة الجَدَرِيّين) كما ورد في انجيل متى ٢٨/٨ ومرقس ١/٥ ولوقا ٢٦/٨ حيث قابل المسيح رجلاً دخلته الشياطين فطردها عنه ، فهربت الشياطين وغرقت في البحيرة .

(٦) يوجين سكريب (١٧٩١ - ١٨٦١) كاتب فرنسي في موضوعات مسرحية من كل نوع ووصف ، لقي شهرة على المستوى الشعبي .

(٧) ويسمانس (١٨٤٨ - ١٩٠٧) روائي فرنسي ، بدأ من أنصار المذهب الطبيعي في الادب ، ثم انقلب إلى الكثلكة . يتميز أسلوبه بنثر رائق ورمزية صوفية .

(٨) المذهب الطبيعي في الرواية يوصف أحياناً بأنه نوع مفرط من الواقعية ، يرى أن جميع الظواهر توجد في الطبيعة لذا فهي حدود المعرفة الطبيعية العلمية ، ولا وجود للحقائق فوق المستوى الطبيعي . هذا الاساس نجده في دراسة (كونت) للمجتمع ودراسة (تين) للادب .

(٩) أدب الرومانس Romance اسم يطلق على قصص البطولة والمغامرة والحب ، كما ورد في اللغات التي تفرعت عن اللاتينية في القرون الوسطى ، وتتميز بالخيال والغرائب ، وهذا موضوع الكتاب القادم من الموسوعة .

(١٠) ثيودور درايسر (١٨٧١ - ١٩٤٥) روائي اميركي اشتهر في الفترة بين الحربين .

(١١) هاري ليفين ، استاذ الادب المقارن بجامعة هارفرد ، تلمذتُ له في دراسة شكسبير . يهتم بالادب الفرنسي بخاصة وبمسرح شكسبير ومعاصريه .

(١٢) إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) روائي فرنسي ، زعيم المذهب الطبيعي ، كتب (روگون ماكار) في عشرين جزءاً (١٨٧١ - ٩٣) ويقدم شخصيات (علمية) تحكمها الوراثة والبيئة .

(١٣) ديديرو (١٧١٣ - ٨٤) فيلسوف فرنسي بارز من عصر (الاستنارة) كرس

حياته لتحرير (موسوعة المعارف) . تجمع فلسفته تطرفاً في الشك وحماساً للمادية . كتب عدداً من المسرحيات والروايات وكان رائداً في النقد الفني .

(١٤) الگزاندر دوما (الاب ١٨٠٢ - ٧٠) كاتب فرنسي نشر العديد من روايات المغامرة والتاريخ مثل (الفرسان الثلاثة) و (الكونت ده مونت كريستو) . ويحمل ابنه الاسم نفسه (١٨٢٤ - ٩٥) وهو روائي ومسرحي ، مؤلف (غادة الكاميليا) وهي أساس أوپرا (ڤردي) بعنوان (لاترافياتا) . يوجين سو (١٨٠٤ - ٥٧) روائي فرنسي مؤلف (خفايا پاريس) . ڤكتور هُيگو (١٨٠٢ - ٨٥) شاعر فرنسي وروائي ومسرحي يعدّ أول الرومانسيين الفرنسيين ، مؤلف (نوتردام پاريس) ، (البؤساء) .

(١٥) بلزاك (١٧٩٩ - ١٨٥٠) روائي فرنسي اشتهر بكتابه (الكوميديا البشرية) التي يصف فيها دقائق المجتمع الفرنسي وشخصياته . ستندال (١٧٨٣ - ١٨٤٢) كان ضابطاً في جيش ناپليون ، كتب روايات تتميز بالرؤ ية النفسية والعزوف عن البهرجة الرومانسية ، أثار معاصريه عدا (بلزاك) ، اشتهرت رواياته مثل (الاحمر والاسود) بعد وفاته . الفونس دوديه (١٨٤٠ - ٩٧) روائي من اقليم پروڤنس بجنوب فرنسا ، اشتهر باسلوب رقيق وهجاء رفيق ، وبخاصة في (رسائل من طاحونتي) .

(١٦) ما قبل الرافائيليين : جماعة من الرسامين البريطانيين تأسست عام ١٨٤٨ تضم روزيتّي ، هولمن هنت ، جون ميليه ، وآخرين ، وذلك احتجاجاً على قيم الرسم التي سادت في عصرهم ودعوا الى الرجوع إلى استلهام الرسامين قبل عصر رافائيل ، اشهر رسام في عصر النهضة الايطالية . انتهى اثرها بنهايات القرن التاسع عشر .

(١٧) ارنست رينان (١٨٢٣ - ٩٢) مؤ رخ وناقد فرنسي دعا إلى الطريقة العلمية في دراسة التاريخ والدين ، كتب (تاريخ أصول المسيحية) في ثمانية اجزاء .

(١٨) إيپوليت تين (١٨٢٨ - ٩٣) مؤ رخ وناقد فرنسي يؤمن بحتمية كون الانسان نتاج الوراثة والبيئة ، وذلك أساس المذهب الطبيعي . كتب (جذور فرنسا

ss

المعاصرة) في ستة اجزاء .

(١٩) إگناتيوس لويولا (١٤٩١ ـ ١٥٥٦) قديس اسباني ، مؤسس رهبنة اليسوعيين ، التي تؤمن بأن أتباعها يجب أن يكونوا من جنود المسيح ، حسب عبارة القديس پولص (أفسس ٦/١٠ ـ ١٧) (البسوا سلاح الله الكامل لكي تقدروا أن تثبتوا ضد مكائد إبليس) . اهتم بالتعليم وتأسيس المدارس في البلاد الاجنبية .

(٢٠) لينايوس (١٧٠٧ ـ ٧٨) عالم نبات سويدي ، مؤسس تصنيف علم النبات الحديث وصاحب طريقة التسمية الثنائية لاصناف النبات والحيوان . كوڤيير (١٧٦٩ ـ ١٨٣٢) عالم حيوان وجيولوجي فرنسي يؤمن بالدراسات المقارنة ويرفض نظرية التطور المستمر .

سيلويّت (١٧٠٩ ـ ١٧٦٧) وزير الخزانة الفرنسي الذي اشتهر بالتقتير والتدقيق الى درجة اثارت السخرية .

سان ـ سيمون (١٦٧٥ ـ ١٧٥٥) من رجال البلاط الفرنسي ، كتب مذكرات عن بلاط لويس الرابع عشر في واحد واربعين مجلداً ، فيها طرافة في التحليل النفسي للشخصيات . كان يمقت الطبقة الوسطى الصاعدة في المجتمع الفرنسي .

(٢١) الكونت ده بوفون (١٧٠٧ ـ ٨٨) عالم طبيعة فرنسي ، كتب (التاريخ الطبيعي) في ٤٤ مجلداً ، وهو صاحب العبارة الشهيرة (الاسلوب هو الانسان) التي ترجمها بعضهم خطأً (الاسلوب هو الرجل) .

(٢٢) الحصان الخشبي ، كناية عن (الحرب خدعة) وهي اشارة الى حصار طروادة في (الالياذة) عندما نجح المحاصرون في صنع حصان خشبي عظيم اختبأ داخله محاربون اشداء ، وفي الليل انسحب المحاصرون عن أسوار طروادة ، فلمح أهل المدينة الحصان العجيب واقتادوه الى داخل الاسوار ، فخرج المحاربون منه وقتلوا الحرس وفتحوا ابواب المدينة وسقطت طروادة .

(٢٣) كعب أخيليس ، كناية عن نقطة ضعف تؤدي إلى الهلاك ، وهي اشارة إلى

البطل الاغريقي أخيليس ، الذي غطسته أمه في النهر المقدس كي لا يناله الموت ، لكنها كانت تمسك الطفل من كعبه فلم يصبه الماء . قتل في حصار طروادة ، كما تذكر الالياذة ، عندما اكتشف البطل باريس نقطة ضعفه في الكعب فأصاب منه مقتلاً .

(٢٤) تورگنيف (١٨١٨ - ٨٣) الروائي الروسي الذي عني بالمشاكل الاجتماعية وحياة الفلاحين والاقطاع ، واشهر كتبه (الآباء والبنون) .

٣ - واقعية الوعي

(١) ستيفان مالارميه (١٨٤٢ - ٩٨) شاعر فرنسي ، زعيم الحركة الرمزية في الادب المعاصر ، يؤمن بأن الشعر يجب أن يعبّر عن الاسمى ، ويتطابق مع الموسيقى . كان يجتمع إليه مساء كل ثلاثاء عدد من الادباء فأثر في مسيرة الشعر المعاصر والادب في فرنسا .

(٢) فلسفة السمو Transcendentalism أنشأها (كانت) الالماني تقول إن ثمة أنماطاً من الوجود تسمو على الخبرة المبتذلة (ينظر الجزء ٥ من الموسوعة (اللامعقول) ص ١٠ هامش ٣) .

(٣) الشيء الحقيقي The Real Thing يجد القاريء ترجمة هذه القصة في كتاب (ثلاثة قرون من الادب) ج ٣ ، بيروت (مكتبة الحياة - ١٩٦٧) ص ١١٢ . هنا تكون كلمة (حقيقي) أنسب من كلمة (واقعي) -نسب سياق المعنى في القصة . ينظر الهامش ٤ من المقدمة اعلاه .

(٤) أوتو لدڤيك (١٨١٣ - ١٨٦٥)روائي الماني أشاع عبارة (الواقعية الشعرية) في زمانه . يتميز أسلوبه نفسه بالواقعية كما في روايته (بين السماء والارض) .

(٥) لونجاينس : فيلسوف اغريقي من القرن الثالث الميلادي ، قيل انه كان معلم الملكة زنوبيا في تدمر . لكن الدراسة الادبية بعنوان (في الرفيع) قد تعودْ إلى كاتب بنفس الاسم عاش في أواخر القرن الاول للميلاد ، لا يعرف عنه الكثير .

(٦)- سر فيليپ سدني (١٥٥٤ - ٨٦) من كبار شعراء البلاط والحاشية

SS

الملكية ، اشتهر بقصائد حب بعنوان (استروفيل وستيلا) كما اشتهر في الحلقات الادبية في عهد الملكة اليزابيث الاولى (هامش ٤ ، الفصل ١ جزء ٦ من الموسوعة (التصور والخيال) ص ٧٩ ، ١٤) .

(٧) ـ هنري فيلدنك (١٧٠٧ ـ ٥٤) روائي ومسرحي انكليزي اشتهر بالتقليد الهازل لاعمال معاصريه الادبية والسخرية من حكومة (ولپول) مما ادى الى تشريع قانون الرقابة على المطبوعات عام ١٧٣٧ . اشتهر بروايات (جوزف آندروز) و (توم جونز) و (جوناثان وايلد) .

(٨) ـ جورج سانتايانا (١٨٦٣ ـ ١٩٥٢) شاعر وفيلسوف اميركي ، ولد في مدريد وكان استاذاً في هارڤرد لسنوات طويلة ، لكنه عاد الى اوربا عام ١٩١٢ ليستقر في ايطاليا حيث اعتزل في دير هناك . كان أديباً لامعا اشتهرت اعماله رغم طابعها الفلسفي مثل (معنى الجمال) و (حياة العقل) و (تخوم الوجود) . أفضل شعره الغنائيات .

(٩) ـ موندريان (١٨٧٢ ـ ١٩٤٤) رسام هولندي تأثر بالتكعيبيين وطوّر اسلوبا هندسيا غير موضوعي دعاه (التشكيلية الجديدة) . أثر في حركة (باو هاوس) الفنية التي بدأت عام ١٩١٩ في المانيا في تأكيدها على دراسة الفن الى جانب الحرف والصناعات ، بتوجيه (گروپيوس) . يستعمل موندريان الالوان الاساسية في لوحات بخطوط أفقية وعمودية بينها زوايا قائمة .

(١٠) ـ جورج ميريدث (١٨٢٨ ـ ١٩٠٩) روائي وشاعر انگليزي يهتم بالنواحي النفسية والعلاقات بين الفرد والاحداث الاجتماعية .

(١١) ـ إدموند بيرك (١٧٢٩ ـ ٩٧) فيلسوف وأديب ايرلندي كان في خدمة البلاط . من أول كتبه (دراسة فلسفية حول الرفيع والجميل) و (ملاحظات حول الثورة في فرنسا) .

٤ ـ خاتمة

(١) ـ پول كلي (١٨٧٩ ـ ١٩٤٠) رسام تعبيري الماني من أصل سويسري كان مدرساً في (باوهاوس) .

(٢) ـ ڤاسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ ـ ١٩٤٤) رسام روسي عاش في المانيا

ss

وساهم مع (كليّ) في تأسيس المدرسة التعبيرية الالمانية في الفن .

(٣) ـ سوزان لانگر ، استاذة فلسفة عرفتها اهم الجامعات الاميركية بعد الحرب العالمية الثانية .

(٤) ـ خداع النظر ، أسلوب في رسم الاشياء تطوّر عنه ما يدعى أحيانا (طبيعة ساكنة) او (حياة جامدة) تظهر فيها الازهار او الفاكهة بشكل يوحي انها حقيقية ، تغري الشخص بمدّ يده ليلمسها .

(٥) ـ تيوفيل گوتييه (١٨١١ ـ ٧٢) شاعر فرنسي ، روائي وناقد ، يتميز شعره بدقة الصنعة والسبك مما اثر في جماعة (الپارناسيين) ، اشتهر برواية (الآنسة ده موپان) .

(٦) ـ ڤيلييه ـ ده ـ ليل ـ آدام (١٨٣٨ ـ ٨٩) كاتب فرنسي تميز بقصص الخيال والرعب . كتب (حواء المستقبل) و (قصص قاسية) .

(٧) ـ اوسكار وايلد (١٨٥٤ ـ ١٩٠٠) الكاتب الارلندي الاصل ، اشهر من مثّل مذهب (الفن للفن) في الادب والنقد ؛ مسرحي ، شاعر ، روائي .

(٨) ـ البراءة الاولى ومعرفة النفس اشارة الى حكاية (العهد القديم) في خلق آدم وإغواء الافعى بالاكل من شجرة المعرفة مما جعل آدم يكتشف أنه يسير عاريا في الجنة . . . وكانت (المعرفة) سبب ضياع البراءة وضياع الجنة وسقوط آدم (سفر التكوين ٣) .

(٩) ـ لورنس ستيرن (١٧١٣ ـ ٦٨) روائي انگليزي ، ارلندي الاصل ، من رجال الدين ، اشتهر بنمط الرواية (العاطفية) .

كلمة حول الواقعية الاشتراكية

(١) ـ الظواهرية Phenomenalism او الظاهراتية ، فلسفة تقول ان الفرضيات عن الأشياء المادية يمكن تقليصها الى فرضيات عن أحاسيس فعلية وممكنة ، او حقائق حسية ، او ظواهر . فالشيء المادي ليس سراً « خلف » المظهر الذي في متناول الخبرة . ولو أمكن معرفة المادي . نشأت هذه الفلسفة في مطالع القرن العشرين .

(٢) ـ وليم كارلوس وليمز (١٨٨٣ ـ ١٩٦٣) طبيب اميركي وشاعر بدأ اهتمامه

بالحركة الصورية في الشعر ثم تحول الى الشعر الحر واستعمال الكلام الدارج ذي المسحة الواقعية الشديدة .

(٣) - ماريان مور (١٨٨٧ - ١٩٧٢) شاعرة أميركية ، قامت بتحرير مجلة (المزولة) بين (١٩٢٥ - ٢٩) التي ساهمت في تطور الشعر الحديث .

(٤) - جورج لو كاش ناقد ادبي ماركسي معاصر من أصل هنگاري .

(٥) - ڤرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) روائية انگليزية ، أسست مع زوجها (مطبعة هوگارث) لتشجيع الناشئة من الكتّاب ، تتراوح رواياتها في المستوى ، اهتمت بطريقة (تيار الوعي) في الأسلوب الروائي . ساهمت في حركة المرأة وانتحرت غرقاً .

(٦) - توماس مان (١٨٧٥ - ١٩٥٥) كاتب الماني اشتهر بالقصة والرواية هاجر الى اميركا عام ١٩٣٦ ثم عاد عام ١٩٥٢ . حاز جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٢٩ .

مراجع مختارة

BIBLIOGRAPHY

The literature of realism is very extensive, especially in French, both in source material and critical commentary; the following list pretends to include only a brief selection, chosen for their importance, usefulness, or availability. There is a fuller bibliography in Becker's work (listed below), though, this is neither exhaustive nor always reliable.

PRIMARY SOURCES

I have not troubled to specify an edition of texts which are generally available, but have simply given the date of first publication.

BALZAC HONORÉ DE, «Avant-Propos» to *La Comédie Humaine*, 1842.

BAUDELAIRE, CHARLES, *Oeuvres Complètes*, Paris, 1954.

BRETON, ANDRÉ, *Manifestes du Surréalisme*, ed. J.-J. Pauvert, 1962.

ss

CHAMPFLEURY, *Le Réalisme*, Paris, 1857.

DESNOYERS, FERNAND, «Du Réalisme» in *L'Artiste*, 9 December, 1855, pp. 197-200.

DURANTY, EDMOND, *Réalisme*, Paris, July 1856-May 1857.

FLAUBERT, GUSTAVE, *Correspondance*, Paris, 1926-33.

GAUTIER, THÉOPHILE, *Mademoiselle de Maupin*, 1835.

GONCOURT, JULES AND EDMOND DE, *Germinis Lacerteux*, 1864.

GONCOURT, JULES, *Les Frères Zemganno*, 1879.

HUYSMANS, J.-K., *Là-Bas*, 1891.

JAMES, HENRY, *Notes on Novelists*, New York, 1916.

JAMES, HENRY, *The Art of the Novel*, New York, 1934.

MAUPASSANT, GUY DE, *Pierre et Jean*, 1888.

TAINE, HIPPOLYTE, *Histoire de la Littérature Anglaise*, Paris, 1863-4.

TAINE, HIPPOLYTE, *Nouveaux Essais de Critiqueet d'Histoire*, Paris, 1865.

TOLSTOY, LEO, *What is Art?* 1898; trans. Aylmer Maude, London, 1930.

WILDE, OSCAR, *The Decay of Lying*, 1889.

ZOLA, ÉMILE, *Mes Haines*, 1866.

ZOLA, ÉMILE, *Thérèse Raquin*, 1868.

ZOLA, ÉMILE, *Le Roman Expérimental, 1880.*

ZOLA, ÉMILE, *Les Romanciers Naturalistes*, 1881.

SECONDARY SOURCES

AUERBACH, ERICH, *Mimesis*, 1946; trans. Willard Trask, Princeton, 1953.

Classic study sees realism achieved by breakdown of

ss

conventions, from Homer onwards, and fully achieved in nineteenth-century France.

BECKER, GEORGE J., *Documents, of Modern Literary Realism,* Princeton, 1963.

600 pp. anthology from many languages with useful introduction and bibliography: a good starting-point for research.

BECKETT, SAMUEL, *Proust,* London, 1931.

Long essay involves a refined repudiation of the realist-naturalist aesthetic.

BOOTH, WAYNE C., *The Rhetoric of Fiction,* Chicago, 1961.

Full study of theory of the novel deals with realism in ch. 2 and passim. See also bibliography (part II c) and references in index.

BORNECQUE, J.-H. and COGNY, P., *Réalisme et Naturalisme,* Paris, 1958.

Excellent short study broken down under intelligible headings. Liberal quotation from primary sources.

CROUZET, MARCEL, *Duranty,* Paris, 1964.

An extensive study whose ample footnotes provide minute documentation of realism «as it happened» in France.

DONOGHUE, DENIS, *The Ordinary Universe,* London, 1968.

Argues on behalf of the «proper plenitude of fact» in literature.

GRAHAM, KENNETH, *English Criticism of the Novel 1865-1900,* Oxford, 1965.

Ch. 2 provides documentation of the English response to the realist experiment.

SS

HONAN, PARK (ed.), «Realism, Reality, and the Novel». A Symposium in *Novel II,* 1969, pp. 197-211.
Conversation between Frank Kermode and others brings the discussion up to date.

LACHER, WALTER, *Le Réalisme dans le roman contemporain,* Geneva, 1940.
Extends the meaning of realism to accommodate, twentieth-century novelists.

LEVIN, HARRY, « What is Realism ? ». in *Comparative Literature, III, 1951, pp. 193- 9.*
Introduces an issue on realism by posing the basic questions.

LEVIN, HARRY, *The Gates of Horn,* New York, 1963.
Study of Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust against a broad background of novel theory.

LUḰACS, GEORG, *The Meaning of Contemporary Realism,* 1958; trans. J. and N. Mander, London, 1962.
Apologia for socialist realism.

MARTINO, PIERRE, *Le Roman realiste sous le second empire,* Paris, 1913.

MARTINO, PIEERE, *Le Naturalisme Français,* Paris, 1923.
Compact studies of theory and practice in these successive movements.

MCDOWALL, ARTHUR, *Realism: A Study in Art and Thought,* London, 1918.
Critical rather than historical account that achieves a very satisfying perspective.

MILLER, J. HILLIS, *Poets of Reality,* Cambridge, Mass., 1965.
Important qualification of symbolist theory.

ORTEGA Y GASSET, JOSE, *The Dehumanization of Art*

and Notes on the Novel, trans. Helene Weyl, Princeton, 1948.

Two brilliant, suggestive essays.

PASSMORE, JOHN, *A Hundred Years of Philosophy,* London, 1957; Penguin ed., Harmondsworth, 1968.

An excellent account of Realism, Critical Realism, and New Realism in Philosophy since 1850.

SCHOLES, ROBERT, *The Fabulators,* New York, 1967.

Builds new theory on the ruins of realism: dedicated to expose «the artificiality of the real and the reality of the artificial».

STEVENS, WALLACE, *Opus Posthumous,* New York, 1957.

Poet's forays into the no-man's-land between reality and imagination.

STROMBERG, R. S., *Realism, Naturalism, and Symbolism,* New York, 1968.

Some make-weight extracts from novels, etc., but other passages provide useful intellectual background to the period.

SYMONS, ARTHUR, *The Symbolist Movement in Literature,* London, 1899.

Pioneering study of the symbolists; still very readable.

TERTZ,ABRAM(pseudonym of Andrei Sinyavsky,) *On Socialist Realism, New York, 1960.*

Critique of socialist realism from the inside.

VOGÜÉ, ÉMILE DE, *Le Roman Russe,* Paris, 1886.

«Avant-Propos» (translated in *DMLR*) the best short introduction of the ninetteenth-century context of realism.

ss

WEATHERHEAD, C. K., *The Edge of the Image,* Seattle, 1968.

Argument for a return to literalism in poetry.

WELLEK, RENÉ, «The Concept of Realism in Literary Scholarship» in *Concepts of Criticism,* New Haven,1963, pp. 222-55.

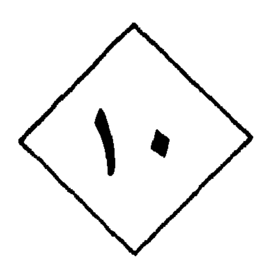
WILLIAMS, RAYMOND, *The Long Revolution,* London, 1961.

Chs. 1 and 7 offer redefinitions of creativity and realism.

WIMSATT, W. K. AND BROOKS, CLEANTH, *Literary Criticism,* London, 1957.

Ch. 21 deals dismissively with realist aesthetics.

ss



الرومانس

تأليف

جِلْيَنْ بير

THE ROMANCE

By Gillian Beer

ss

المؤلّفة : السيدة جِلْيَن بير ، ولدت عام ١٩٣٥ ، وهي زميلة بكلية (گرتن) للبنات بجامعة كمبردج ، ومدرّسة الأدب الانگليزي في الجامعة منذ عام ١٩٦٦ . نشرت كثيراً من الدراسات في موضوعات شتى من الأدب الانگليزي ، وبخاصة في الرواية .

مقتطفان من دكتور جونسن ولويس كارول

لقد قرأتْ ، يا سيدي ، قصص الرومانس القديمة ،
فَسَرَتْ الى ذهنها فكرة عجيبة مؤداها أن المرأة الذكية
يجب أن تعامل حبيبها معاملة الكلب . لذلك ، يا
سيدي ، فقد قالت لي أول الامر اني كنت أغذّ السير ،
وأنها ما كانت تقدر على اللحاق بي ؛ ولما أبطأتُ
قليلاً ، تجاوزتني ، واشتكت أني كنت أتخلف عنها .
وما كنت أريد أن أغدو عبد نزوة ؛ فصممتُ أن أبدأ كما
قصدتُ أن أنتهي . لذلك حثثتُ الخطو ، حتى كدتُ
أغيب عن نظرها . كان الطريق محدداً بالشجيرات على
الجانبين ، لذا كنت واثقاً أنها لن تضيع عنه ، وحسبتُ

أنها ستلحق بي بعد قليل . فلما فعلتْ ، رأيت في عينيها الدموع .

(من كلام دكتور جونسن في وصف الرحلة الى الكنيسة صبيحة يوم زواجه ، كما نقله بوزويل)

فتحت (أليس) الباب فوجدته يؤدي الى ممر صغير ، لا يزيد على فتحة يدلف منها جرذ ؛ فجثت على ركبتيها ترسل النظر في الممر ، فرأت حديقة ما رأت مثلها عينان . وكم تمنّت لو خرجت من تلك الظلمة فتسير بين تلك الاحواض من يانع الزهر والينابيع البرود ؛ ولكنها ما كانت لتقوى حتى على ادخال رأسها في فتحة الباب . فقالت (أليس) المسكينة في نفسها : « وحتى لو استطعت إدخال رأسي ، فإنه لن يفيد من دون الكتفين . أوّاه كم تمنيت لو استطيع الانطباق مثل التلسكوب ! وأحسب أني أستطيع ، لو عرفت كيف أبدأ . » فكما ترون ، قد حدث مؤخراً كثير من الاشياء غير المألوفة ، بحيث بدأت (أليس) تفكّر أنه لم يبق سوى القليل من الاشياء التي هي فعلاً في حكم المستحيل .

(لويس كارول ، أليس في أرض العجائب ، الفصل الاول)

ss

١

تأريخ وتعريف

بعض الخصائص

لابد لأي تأريخ للرومانس[١] أن يكون سجل فترة انحلال . فالكتابات التي تلحق بها اليوم صفة (رومانس) هي في العادة من الادب الادنى ، مجلات مثل **قصص رومانس حقيقية** أو روايات تجارية خفيفة تتعمد دغدغة أحلام اليقظة . وقصص الرومانس من النوع الأدبي الأدنى ليست بالشيء الجديد . فقد كانت المكتبات المتجولة تغدق سيلاً من أدب تحقيق الرغبات في أواخر القرن الثامن عشر وخلال القرن التاسع عشر ؛ ويبيّن (رچارد هوگارت) في كتابه **فوائد القراءة** (لندن ١٩٥٧) ، وظائف هذه الكتابات الخيالية في مجتمع الطبقات العاملة في أوائل القرن الحالي .

ويبدو لأول وهلة أنه كان في ذهن (چوسر) نوع من الكتابة مختلف تماماً عما نجده في البداية الكئيبة التي تقدم كتاب **الدوقة** إذ يصف نفسه مضطجعاً يعاني أرقاً وحزناً غامضاً ،

ss

فيبحث عن (رومانس) لكي (يقرأ فيطرد عنه الليل) :

فقد حسبت ذلك تسلية أفضل
من اللعب بالشطرنج أو على الموائد .
وفي هذا الكتاب دوِّنت حكايات
وضعها الكتبة في الزمن الغابر ،
ونظمها شعراء آخرون
لتقرأ ، وتبقى في الذهن
يوم كان الناس يحبّون قانون الطبيعة .
وما كان هذا الكتاب يحكي عن أشياء
سوى حياة الملكات ، والملوك ،
وأشياء كثيرة غيرها صغيرة .
ومن بين ذلك جميعاً وجدت حكاية
حسبتُ أنها شيئاً عجيبا .

(٥٠ - ٦١)

يصوّر هذا المقطع في كثير من الوضوح بعض الخصائص الثابتة في الرومانس والعلاقة بين الرومانس والقاريء .

والحكاية التي يقرأها الشاعر منظومة ، تروي قصة كتبت في الاصل في زمن يسبق المسيحية ، (يوم كان الناس يحبون قانون الطبيعة) . والشخصيات في الكتاب أرستقراطية . وهو يقرأ للتسلية ولكي يهرب من حزنه (ليطرد عنه الليل) . (ومن

بين ذلك جميعا وجدت حكاية / حسبت أنها شيئاً عجيبا) :
والحكاية محزنة ، تتناسب مع حزنه فهي لذلك تخفف منه .
والواقع ان (چوسر) اختار (رومانس) عن (سيس وألكيونه) من
كتاب (اوڤيد) : **المتحولات** (١١/٤١٠ وما بعدها) والصيغة
التي يذكر أنه يقرأها موجودة في كتاب (گيّوم ماشو) / ؟ ١٣٠٠ -
٧٧/ بعنوان **حديث النبع العاشق** .

يستدعي نمطُ الرومانس الماضي أو البعيدَ في المجتمع ؛
وهو هنا عالم الوثنية وطبقة النبلاء في الماضي السحيق ، عالم
منفصل عن عالم (الكتبة) الذين قد نظموا تلك القصص (في
الزمن الغابر) - عالم اكثر انفصالاً حتى عن (چوسر) نفسه ،
الذي يقترب منه خلال بعد أدبي مزدوج من الترجمة وإعادة
التفسير . كان كتاب (أوڤيد) مصدراً عظيماً لمادة (حب
القصور)[٢] ويشير (سي . إس . لويس) في كتابه **رمزية الحب**
الى النقيضة في أن (أوڤيد) الذي كان يتظاهر في **فن الحب** أنه
يتناول بشكل جاد ما كان مجتمعه يحسبه مسألة تافهة (الحب
الجنسي) ، فان كتّاب القرون الوسطى قد تناولوا ما يسوقه من
أمثلة بجدية صادقة تكاد تكون دينية . يميل نمط الرومانس الى
استعمال وإعادة استعمال قصص مشهورة ، يضمن طابعها
المألوف ما يسمح بتقديمها بشكل يحمل تضمينات دقيقة .
وتغدو تلك المصادر البعيدة مطوّعة مقرّبة لتصوير الخبرة لأنها
تملأ أولاً بأشخاص تحدد عواطفهم وعلاقاتهم بشكل مباشر

وتوصف بالكثير من التفصيلات الحسية .

تقدّم القصة التي يقرأها (چوسر) في عالم أرستقراطي مرفوع الى درجة مثالية ، يمتلىء بالملكات والملوك (ويشير ترتيب ظهور الملكة قبل الملك الى أثر حب القصور الذي سأتناوله في الفصل اللاحق) . لكن الملكات والملوك هم من يمثلنا في الرومانس ، تمثيلهم إيّانا في الاحلام . فصفتهم الملكية تضفي عليهم صفة عالمية . وهم ينعشون شعورنا بالقدرة على كل شيء ، وهو ما تهاجمه دوماً خبرتنا عند البلوغ ، لكنه يتبقّى في مطاوي الشخصية حتى بعد مرحلة الطفولة .

قصة (سيس والكيونه) قصة حب ؛ والحب الجنسي واحد من الموضوعات الكبرى في الرومانس . لكنه لا يتصف بالشمولية بالقدر الذي يُظن أحياناً . ففي بعض نماذج الرومانس ، تكون المغامرة التي تلازم الحب في العادة هي الموضوع الكبير والاساس الذي قد يطبع العمل برمّته . يكون في البحث عن الكنز ، في شكل الكأس المقدسة[٣] او الذهب ، او كنز التنّين ، ما يكفي من الشمول بحد ذاته ، ويقوم هدف البحث مقام هدف الحب . تشكل **مسيرة الحاج** ، **جزيرة الكنز** ، **هوبت** / كائن خرافي / ثلاثة أمثلة لهذا النوع من تغير الرومانس .

يتحدث كتاب (چوسر) عن ملكات وملوك (وأشياء كثيرة.

غيرها صغيرة) . وقد تكون ثمة سخرية لعوب في واو العطف هذه ، لكن إذا تركنا هذه المسألة جانباً ، يتميز الرومانس بانشغاله الكبير بمسائل يومية في العالم الذي يخلق . فأوصاف الملابس والولائم ، والكلاب الصغيرة والمناشف النظيفة ، هي مما يضفي صفة ملموسة على عالم الرومانس المثالي . فهي تجعله حاضراً بشكل محسوس . لكن الرومانس ، مهما علت صفاته الادبية والخلقية ، يكتب أساساً للتسلية (فقد حسبت ذلك تسلية أفضل/ من اللعب بالشطرنج او على الموائد) فهو يستغرق القاريء في تجربة لا يمكن بلوغها عن طريق آخر . وهو يحررنا من مكبوتاتنا ومشاغلنا باستدراجنا كلياً الى عالمه - عالم لا يوازي عالمنا بالمرة ، رغم أنه يجب أن يذكّرنا به إذا ما أردنا فهمه على الإطلاق . وهو يتجاوز الحدود التي تحيط الحياة في العادة . عالم الرومانس واسع وشامل ، يقوم على ما ينطوي عليه من قوانين تستحوذ عليه في الغالب . وهو ليس بالعالم المطلق ؛ فهو يضخم ويبالغ في بعض الخصال من سلوك البشر ، ويعيد خلق أشخاص من البشر من هذه المبالغة . وهو يستثني بعض جوانب الخبرة ليتفرّغ عامداً الى بعض الموضوعات حتى تتوهج فتبدو كأنها لهيب الحياة نفسه .

التطور التاريخي

إن الرومانس بوصفه نوعاً أدبياً غالباً ما يرتبط كلياً بالادب

القروسطي . فمن الثابت أن آداب الرومانس القروسطية قد أسست نمطاً كان الشكل الغالب في القصص حتى بدايات القرن السابع عشر تقريباً . لكن الرومانس كانت له سوابق أقدم مما عرفته أوروبا في القرن الثاني عشر ، وحيوية بقيت بعد القرون الوسطى بكثير . فقد كان الاليزابيثيون يرجعون كثيراً الى آداب الرومانس الاغريقية ؛ كما ان قصص (الغرب) والقصص العلمي مما يحسب غالباً في باب التطورات الحديثة عنه .

ولسوف أستقصي في هذا الفصل الطبيعة المرنة في دافع الرومانس وأتوقف طويلاً عند استمرارية الاختلاف الواسع في أشكاله . كان اصطلاح (رومانس) في بداية القرون الوسطى يعني اللغات المحلية الجديدة التي تفرعت عن اللاتينية ، تفريقاً عن لغة المعرفة ، وهي اللغة اللاتينية نفسها . فقد ظهرت الكلمة في صيغ أفعال شتى / بالفرنسية والپروڤنسية والالمانية / لتفيد الترجمة او التأليف باللغة المحلية . وأصبح الكتاب نفسه يدعى (رومانس) عندما يكتب بتلك اللغات . ثم توسع معنى الكلمة ليشمل صفات الادب بتلك اللغات ، تفريقاً عن الادب اللاتيني او الكتب المؤلفة باللاتينية . وهكذا فقد أصبحت كلمة (رومانت ، رومان) بالفرنسية القديمة تعني (رومانس القصور شعراً) ولكنها تعني حرفيا (كتاب شائع) . وكانت الخصائص المرتبطة بأدب اللغات المحلية في ذلك الزمان تتناول الحب والمغامرة وسرح الخيال . يشير الاصطلاح أن الرومانس يجمع

الصفتين (الارستقراطية) و (الشعبية) ؛ فمع أن مادة الرومانس تتعلق بالقصور ، كانت اللغة مفهومة لدى الجميع .

علينا أن ندرك منذ البداية أن ثمة تفريقاً ـ لكنه غير ثابت ـ بين (الرومانس) و (رومانس) كعنصر من عناصر الادب . فتاريخ (الرومانس) مثل التاريخ المختصر الذي قدمته عن اصطلاح (رومانس) يمكن أن يلخص على أنه انتقال من شكل الى صفة . فنحن نتحدث عن (آداب الرومانس القروسطية) وكذلك عن (الرومانس الاليزابيثي) وعن (رومانس) نجده في روايات القرن التاسع عشر . ويجب أن تكون أطياف المعنى في الكلمة واسعة بحيث تضم **ترويلس وكريسيدا**/ چوسر ، القرن الرابع عشر/ **مليكة الجان**/ سپنسر ، القرن السادس عشر / **وأسرار أدولفو**/ مسز رادكلف ، القرن الثامن عشر / **ولورد جم** / جوزف كونراد ، القرن العشرين وكلها مما يطلق عليه أدب الرومانس . كما يطلق كل من ،كيتس، / الشاعر الرومانسي / و،هوثورن، / الروائي الاميركي من القرن التاسع عشر / هذه الكلمة على واحد من أعمالها : **إنديمين : رومانس شعرية** ؛ **الدار ذات الابراج السبعة : رومانس** . وربما فهمنا مغزى الرومانس بشكل أفضل إذا نظرنا في أنواع التجربة التي يلح هذا النمط في تقديمها للقارىء من خلال أشكاله المتعددة .

ss

تكمن إحدى المشاكل في مناقشة الرومانس في الحاجة الى تحديد الطريقة التي يستعمل بها هذا الاصطلاح . فيبدو على جميع القصص أنها تشبه الرومانس ، وهذا صحيح بمعنى بعينه ، لأن جميع القصص تطلقنا في عالم خيالي . لكنني قد حددت الوصف بأعمال اعتاد كتّاب آخرون من الفترة نفسها ، او المؤلف نفسه ، على اعطائها صفة (رومانس) . وأنا أؤكد الشرط الاول لأن الروايات الواقعية لدى عصر أو جمهور بعينه تغدو بشكل من الاشكال من (آداب الرومانس) في سياق آخر . (ومن أمثلة ذلك باميلا رواية (رچاردسن) / من القرن الثامن عشر / وروايات (ترولوپ) / من القرن التاسع عشر /) وسبب ذلك أن الرومانس يعتمد كثيراً على بعد بعينه يوجد في العلاقة بين جمهور العمل الادبي ومادته ، فالتعقيدات القانونية في حب القصور تناقش في لغة في متناول الجميع ؛ وقصص الرومانس الاجرامية من نوع (نيو گيت)[٤] كانت تستهوي كثيراً ممن يحترمون القانون ؛ كما أن الروايات عن الطبقات العليا تستهوي جمهور الطبقة الوسطى . فالماضي والبعيد يضعنا على مبعدة من دون فروق طبقية . وفي أحسن أمثلة الرومانس ، كالتي نجدها عن (كريتيان ده ترويَ) / الشاعر الفرنسي من القرن الثاني عشر / يكون العالم المثالي المعروض على مقربة شديدة في الأشكال المعروفة في مجتمع الكاتب بحيث يكون كمالها المتخيَّل مستحيل البلوغ في الحياة . وتبدو تلك الأشكال

الاجتماعية نفسها غريبة وبعيدة بالنسبة الى قراء جاءوا بعده في الزمان .

الرومانس نمط أوروبي ، ومن المستحيل فهم معناه في الأدب الانگليزي إذا لم ندرك أن أعظم كتّاب الرومانس قد كتبوا بلغات أخرى قبل أن يتناوله الكتّاب الانگليز . ويشكل (كريتيان) و (أريوستو) أهم مثالين . وثمة مسحة من الترجمة الى اللغة المحلية / الانگليزية في هذه الحالة / في أعمال (مالوري)[٥] بل في أعمال (سپنسر) أيضاً . ومع أني قد قلت إن الرومانس نمط أوروبي ، نجد أنه منذ الحملات الصليبية بدأ يتأثر بثقافة الشرق ، ومنذ القرن الثامن عشر حتى ظهور ترجمات (ي . دبليو . لين) بما فيها من براعة ودراسة اجتماعية (لندن ، ١٨٣٩ - ٤١) وبخاصة ترجمته كتاب **الف ليلة وليلة** .

كان الرومانس نمطاً مهماً في الأدب الانگليزي في القرنين الرابع عشر والخامس عشر ؛ في فترة الملكة اليزابيث / ١٥٥٨ - ١٦٠٣ / ؛ وفي القرن الثامن عشر بتدرجه في اتخاذ مكانه مقابل الرواية . وقد أسبغ الرومانس الغوطي[٦] والحركة الرومانسية مغازي جديدة على هذا النمط ، وفي القرن التاسع عشر تطور الرومانس ليتحدى الرواية الفرنسية ذات الطابع الحتمي ، كما أنه انتعش بشكله القديم على يد «ما قبل الرافائيليين»[٧] . ولسوف أناقش كلًا من هذه الفترات بشيء من التفصيل في المقاطع التي تلحق بالمقدمة .

ss

لقد وصل الينا نوعان كبيران من الرومانس ، قد ندعوهما لغرض السهولة النوع الارستقراطي والنوع الشعبي ، يتداخلان حيناً ، وأحياناً يقفان متواجهين . وهما يتصلان بالموضوعات والخصائص نفسها ، لكنهما يختلفان في المستوى . فالرومانس الارستقراطي ، كما نجد عند (مالوري) و (أريوستو) ، يبيّن بوضوح أنه ينحدر من الملحمة ؛ وهو عمل على مقياس واسع تتشابك فيه خيوط قصصية كثيرة . ويميل الرومانس الشعبي الى اليسر والتركيز كما نجد في قصيدة الحكاية[٨] . فهي تقصد أن تروي قصة واحدة . بوسعنا النظر الى **سيروس العظيم** و **هاڤلوك الدانمركي** ممثلين للنوعين ، لكن ليس من فائدة كبيرة في محاولة وضعهما متواجهين . إن النوعين يشتركان في كثير من الصفات ، وعند النظر اليهما في ضوء التاريخ تغيم الفروق بينهما .

ثمة نقطتا تحول كبيرتان في تاريخ الرومانس في انكلترا ؛ تتعلق كلتاهما بوعي بالذات متزايد حول طريقة استخدام ذلك الشكل . كانت النقطة الاولى يوم نشر ترجمة (شلتن) لكتاب **دون كيخوته**[٩] في ١٦١٢ ، ١٦٢٠ . (وكان (ثيربانتس) قد نشر كتابه في جزئين عام ١٦٠٥ و ١٦١٥) . وكانت النقطة الثانية هي (الانتعاش الرومانسي) الذي جلب معه توجهاً واعياً نحو كل قديم ، كان الطابع الذي يسم كتّاب الفترة الرومانسية في نظرتهم الى الرومانس . وكانت النتيجة في كلتا الحالتين

SS

تحديد مجال الرومانس بالبعيد والمستحيل ، مع تقديم نوع من الوعي المعيق . ولكن في حين كان الموقف نحو الرومانس الذي ظهر بعد (ثيربانتس) مباشرة يميل الى ترسيخ الصفة الشمولية في عالم الرومانس ، فيزيد بذلك من خطر العبث ، أدرك كتّاب الفترة الرومانسية مثل (شليگل) و (كولردج) أن الرومانس يعبّر عن عالم دائم الوجود في المنطوى من الناس جميعا : عالم الخيال والحلم .

بقي الرومانس حتى الى ما بعد أيام (سپنسر) الشكل الغالب في القصص وكان يكتب منظوماً قدر ما يكتب بالنثر . لكنه مع ظهور الرواية بشكل تدريجي ، غلب عليه النثر واتخاذ موقف رد فعل . وأصبح التاريخ اللاحق للرومانس لا يمكن فصله عن تطور الرواية . تذهب (كلارا ريڤ) الى القول في تاريخها الفذ **تطور الرومانس** (لندن ١٧٨٥) إن الرومانس كان يخلي مكانه للرواية . وقالت إن الرومانس يرجع في البعد الى قدماء المصريين ، ورأت في ذلك القدم دليلاً على منزلته الادبية المحترمة . (الشعر الملحمي هو والد الرومانس) : ذلك ما تؤكده الكاتبة في دفاعها الحار عن شكل أدبي كان في ذلك الحين موضع شك لأسباب خلقية وفكرية . وكانت روايتها **البارون الانگليزي العجوز : حكاية غوطية** من بين آداب الرومانس الغوطية المبكرة التي تستخدم الغموض والاهتمام بالقديم والتطرفات العاطفية بشكل يتحدى ضوابط المذهب

العقلاني . وقد كان ذلك ، عمداً أو مصادفة ، من الوظائف الراسخة في الرومانس .

وفي عصرنا الحاضر كان من شأن أعمال (فرويد) و (يونك) أن جعلت كثيراً من الفنانين والنقاد لا يثقون بالخيال الغامر ، لكنها جعلتهم كذلك اكثر شعوراً بقوة اللاوعي . وقد حرر ذلك عناصر من الخبرة كانت ترتبط سابقا بالرومانس ، فمكنت الرواية الحديثة من الانتعاش بالحكاية الرمزية[١٠] والحلم واستدعاء كل ما هو اسطوري في عالمنا الخاص . فعند (باتريك وايت) في **فوس** ، وعند (هيرمن هسّه) في **ذئب البراري** ، وعند (موريس جوفروي) في **حلم أطول من الليل** ، وعند (سول بيلو) في **هندرسن ملك المطر** ، وربما عند (گنثر گراس) في **طبل الصفيح** ـ ترينا هذه الروايات على اختلافها أن تراث (الرومـانس) ما زال يجزل العطاء للأدب الحديث . ولكني لا أحسب أن ثمة من يدعو هذه من (آداب الرومانس) : فالاصطلاح نفسه يحمل رنّة عتيقة .

الرومانس والقاريء

رغم أن بعض خصائص الرومانس الادبية قد تغيرت بشكل تصعب ملاحظته مع مرور الزمن ، الا أن كثيراً من وظائفه في الخيال ما تزال باقية . فالتسرية التي قدمها الرومانس للشاعر في كتاب الدوقة لا تختلف تماماً من حيث النوع عما تقدمه

SS

قصص الرومانس التجارية في عصرنا الحاضر . ولا يقصد هذا القول الى تعظيم لباب الادب او النيل من الخبرة المعقدة العميقة ، التي يقدمها أفضل كتّاب الرومانس . ولكني أريد توكيد الحد الذي يصل اليه الرومانس في اختلافه عن أشكال القصص الاخرى ، بما يفرضه من علاقة بين القاريء وعالم الرومانس . من شأن هذه الغلاقة أن تحررنا ، لكنها تنطوي كذلك على تبعية غير عادية .

الرومانس ذاتي بالضرورة ، رغم أن شخصية الكاتب قد تتضح من خلال العمل نفسه وحسب ، وليس بصفة حضور شخصي . علينا أن نعتمد كلياً على الرواية في الرومانس ، فهو يعيد صياغة قواعد الممكن ، والمستحيل . ويعتمد ما نجده من متعة على رغبتنا في الخضوع لسلطانه . ويصيبنا التحول . ونحس بما ينافي المعقول في الرومانس عندما نرفض الاقامة في العالم الذي يقدمه الينا فننسحب منه اذ نقدم إزاءه ما لدينا من أفكار . ويبدو كل من كتاب (مالوري) : **موت آرثر** وكتاب (مسز رادكلف) : **أسرار أدولفو** موضع سخرية عندما نرفض قبول دستور (القصور) او صفة (الرفيع) .

يحتم علينا الرومانس انغماساً راضياً كالذي يحسه الطفل تجاه قصة تروى ؛ وبهذا المعنى ثمة شيء (طفولي) في متعة الرومانس .

SS

يوقفه بعينه اللمّاحة ـ
فتسمّر ضيف العرس ،
ويصغي كطفل في الثالثة :
لقد نال الملّاح مراده .
/ قصيدة كولردج : الملّاح العجوز/

يسيطر (الملاح العجوز) على ضيف العرس وهو يروي قصته : والخبرة مخيفة قدر ما هي ممتعة . يؤكد الكتّاب بعد فترة الرومانسية على صفة السيطرة في موقف الرومانس.فرواية (كافكا) مثلاً ، القلعة ، تستخدم كثيراً من العناصر التقليدية في الرومانس . ويكون الاستحواذ في قصة الرومانس شبيهاً بما يوجد في حلم أو كابوس .

إن علاقتنا بالسرد هي التي تشبه خبرة الطفل ، لا علاقتنا بالعالم الذي يصوِّر او ما يكوّنه من رؤ ى . وطبيعي أن أي بالغ يشترك في مثل هذه العلاقة يحتمل أن يفعل ذلك مع شعور بالراحة والتعقيد . يندر أن يحاول الرومانس ابعاد سيطرتنا على الواقع تماماً . فالراحة التي تحصل عند الاصغاء الى قصة تمتزج بابتهاج جمالي . ويرجع قسم من السرور في الرومانس الى معرفتنا أننا غير مطالبين بالاقامة الدائمة في عوالمه المثالية . فهو يوسِّع خبرتنا ؛ وهو لا يفرض علينا مشاغلنا اليومية المباشرة .

ومع ذلك تبدو أفضل نماذج الرومانس كثيرة العناية دائماً

بالمسؤوليات النفسية . والرومانس ينطوي على صفة تعليمية وهروبية معاً لأنه يرينا المثالي . فهو إذ يزيل قيود العقلانية يستطيع الوصول مباشرة الى تلك المستويات من خبرتنا مما يعاد خلقها كذلك في الاسطورة والحكاية الخرافية . واذ يبسط الرومانس الشخصية يزيل تلك الخصائص التي تجعل الآخرين مختلفين عنا ؛ وهذا مما يجعلنا من خلال شخوص محددة نمارس النوازع الاساسية في الخبرة البشرية . تتماثل إيقاعات القصص المتشابكة في بناء رومانس نموذجي مع الطريقة التي نفسر بها خبرتنا الخاصة في شكل قصص عديدة المستويات لا نهاية لتداخلها ، لا في شكل تسلسل بسيط من الاحداث التافهة .

ثمة صفة لم يرد ذكرها لحد الآن هي استخدام (العجيب) والفائق الطبيعي . إن هذا مما يحسب أحياناً علامة الرومانس المميزة ، لكن أهميته لا تكون فائقة الا في رومانس القرن السابع عشر والثامن عشر ، رغم أنه يحتل مركزاً معلوماً محدوداً في دورات القصص عن الملك آرثر ، ورغم أنه يوجد في شكل (علماني) مكتوم في أعمال مثل رواية (جوزيف كونراد) : **خط الظل** . وسوف أتناول استخدامات الفائق الطبيعي في فترات شتى من الرومانس في المقاطع الآتية .

وقد يرد اعتراض مقبول أن الصفات التي حددتُها على أنها من خصائص الرومانس يمكن أن توجد في مجالات أخرى من

الأدب، وبخاصة في أنواع أخرى من القصص. وهذا صحيح. فليس من صفة بعينها تميز الرومانس عن أنواع أدبية أخرى ، كما أنه لن توجد كل واحدة من الخصائص التي وصفتها في كل عمل قد نطلق عليه اسم رومانس . بل إننا قد نفكر بمجموعة من الخصائص : موضوعات الحب والمغامرة ، درجة من الانسحاب من المجتمع من جانب القارىء وبطل الرومانس ، وفرة من التفصيلات الحسية ، شخصيات مبسطة (يغلب أن توحي بمغزى الحكاية الرمزية) ، تشابك هادىء بين غير المتوقع والمألوف ، تلاحق معقد مطوّل من الاحداث بلا ذروة واحدة في العادة ، نهاية سعيدة ، اتساع في النِسب ، قانون سلوك مفروض بشدة تخضع له جميع الشخصيات .

الرومانس والرواية

تشمل أنواع القصص دافعين رئيسين : دافعاً لمحاكاة الحياة اليومية ودافعاً للسمو عليها . ومن الصعب ذكر أي عمل أدبي مقنع يستثني أحد الدافعين تماماً . ولنأخذ مثالين على طرفي نقيض. الفن القصصي عند (ديفو) لا يعترف أبداً أنه ليس حقيقة . فهو يستمد كثيراً من طاقته من الموضوعية (سجلات حسابات ، أوصاف مفصّلة لمسالك الهروب خلال شوارع معينة في لندن ، طرائق صنع الاشياء ، تفصيلات التجارة) . لكن كتبه برغم ذلك تقوم على تخيلات شخصياته عن أنفسهم . إن

ss

(مول فلاندرز) لا تنظر الى نفسها على أنها محض بغي / ويفيد اسمها « محبوبة ، محظية » / لأنها تحسب نفسها سيدة ، وتصمم أن تحيا حياة سيدة . يقوم ما في الكتاب من غنى على الشد والتوتر بين طموحات (مول) وطرائقها وأساليبها في البقاء على قيد الحياة . أما كتاب (مالوري) **موت آرثر** ، فإنه يقدم من خلال ماضٍ مثالي لا يعرف الا عن طريق مصادر أدبية ، تحيط كثيراً من عادات ذلك الزمان بالغموض : « لأنه ، كما يذكر الكتاب الفرنسي ، كانت الملكة و (سر لانسلوت) معاً . ولئن كانا في الفراش لسبب يختلف عن سبب العبث ، فإنني لا أريد أن أذكره ، لأن الحب في ذلك الزمان كان غير الحب في هذه الايام » (الحكاية المؤثرة جداً عن موت آرثر دون مناه) في **أعمال سر توماس مالوري** تحرير ي . ڤناڤير (اكسفورد ١٩٤٧ ج٣ ، ص ١١٦٥) . لكن أية فكرة تقول إن الرومانس غامض وبعيد ما تلبث أن تزول بفعل المشهد الذي يتبع هذا المقتطف مباشرة . يصل (سر موردريد) مع بعض الفرسان الى غرفة النوم التي تضم (لانسلوت) و(گوينيڤير) ويحاولون اقتحامها . وتقترب الشخصيات من عالمنا المعروف من خلال ايقاعات حديثهم . فنسمع أصواتاً بشرية تتكلم ، متحمسة مترددة إزاء الازمة .

فقالت الملكة (گوينيڤير) : « واحَرَبي ! لقد مسّنا الضر معاً ! فقال (سر لانسلوت) : يا سيدتي ، هل لديك من درع قد يستر لي جسدي ؟ فلئن كان لديك ، إليّ به

ولأردنّ كيدهم الى نحورهم بمشيئة الله ! » فأجابت الملكة قائلة : « الحق أنه لا درع لدي ولا خوذة ولا تِرساً ولا سيفاً ولا رمحاً ، لذلك أخشى أن حبنا المقيم قد وصل نهايته الأليمة . وإني أحسب من أصواتهم أنهم قوم من نبلاء الفرسان كثار ، وأحسب أنهم مدججون بالسلاح ، وقد لا تقوى على الوقوف بوجههم . لذلك قد يتمكنون من قتلك ، ويعودون ليلقوا بي الى النار ! » وقالت الملكة « إنك لو استطعت النجاة منهم فلا أشك أنك ستعود الى انقاذي من أي خطر سيحيق بي » فقال (سر لانسلوت) : « يا ويلتي ! إنني طوال حياتي لم أحسب أنني سأقتل بمثل هذا العار بسبب عوزي لدرعي » .

إن الحاجة الآنية الملحّة لدرع يستر العري تستحوذ على (لانسلوت) لكن سرعة نزول المصيبة تحمل (گوينيڤير) بعيداً عن الحاضر فتفكر بموتها على المحرقة . والحب بينهما في المنطوى ، تشير اليه سريعاً كلمة : مقيم « أخشى أن حبنا المقيم قد وصل نهايته الاليمة » . إنّ الدوافع البشرية من خوف ، وقلق على النفس ، وشجاعة ويأس هي ما نجد تعبيراً عنه في تضاعيف الحوار .

تكتسب الحقائق والأشياء مغزى عند (ديفو) عن طريق ربطها بالتجربة الداخلية والطموحات عند (مول) . ويغدو العالم

SS

المعمَّم عند (مالوري) ، بما فيه من نظام نفيس وماضٍ تشوبه الخرافة ، حاضراً أمامنا في الفقرة السابقة وفي بقية المشهد ، ومن خلال إيقاعات كلام إنساني يكاد يخلو من الصنعة ويبلغ اكتمال الوضوح في ساعة ضيق .

كان الرومانس في الفترة الاولى من تـاريخه ، يـوم كان الشكل السائد في القصص ، يمكن تمييزه من مادته ، وغدا التفريق بين الرواية والرومانس بعد ذلك مسألة موازنة في التركيز . تُعنى الرواية أكثر بتصوير وتفسير عالم معروف ، في حين يعنى الرومانس باظهار ما خفي من أحلام ذلك العالم . يهتم الرومانس دائماً بتحقيق الرغبات ـ وهو لذلك يتخذ أشكالاً شتى : الملحمي ، الرعوي ، الغريب ، الغامض ، الحلم ، الطفولة ، والحب العنيف الشامل . وهو في العادة نمطي جداً ، يوضع في القالب الدقيق الذي يستسيغه العصر . وبالرغم من تناوله دوافع انسانية أساسية ، يسجل غالباً بدقة فائقة الأنماط الخاصة والتقلبات في فترة بعينها . ونتيجة لذلك يغلب أن يزول بسرعة مثل الأنماط نفسها ، واذ يكون آسراً في زمانه ، يغدو غير مقروء عند الأجيال اللاحقة . في كتاب (كلارا ريف) نقرأ تعليق (يوفيوس) في **تطور الرومانس** عن قصص الرومانس الفرنسية الكبرى في القرن السابع عشر :

> هذه هي الكتب التي كانت تستهوي جدّاتنا ، بما كان لديهن من صبر على الخوض في مثل تلك المجلدات

الضخمة ، وهو أمر يبعث فينا العجب : لأنها بالنسبة الينا تبدو مملّة ـ ثقيلة ـ وغير ممتعة .

يعطي الرومانس شكلاً متكرراً للرغبات الخاصة في المجتمع وبخاصة تلك الرغبات التي قد لا تجد تعبيراً محدداً في المجتمع . ولهذا السبب تكون الأعمال التي تبدو قصصاً واقعية للجمهور الذي كتبت له أول مرة بمثابة رومانس لأجيال مقبلة .

تقدم رواية **پاميلا** مثالاً على ذلك . تدور رواية (رچاردسن) عن خادم استطاعت مقاومة محاولات مخدومها فتزوجته ، فقدمت تعبيراً عن كثير من الرغبات الكامنة والتخيلات لدى قطاعات اجتماعية واسعة من القراء .

والفتاة (پاميلا) شخصية مثالية إلى جانب كونها شابة جذابة (وتشترك باسمها مع واحدة من البطلات المكتملات في رومانس (سدني) بعنوان **أركاديا**) . ثمة قليل من الخادمات يأملن في مواجهة هجمات المخدوم ثم يفلحن في زواج وانعتاق ؛ وثمة القليل من الرجال ممن يأمل في الحصول على لذة حسية مشروعة من زوجة سبق أن كانت في خدمتهم لكنها تتفوق عليهم في الخلق . وقد كان الكتاب ثورة بمعنى أنه أضعف من الفرضيات الشائعة حول نتيجة مثل هذه القصة . وقد كان رأي (فيلدنك) أن (پاميلا) كانت محض نموذج للرياء ،

طريقةً مناسبة لارجاعها إلى مكانها في صورة محافظة عن أدوار المجتمع وعن الشخصية . وقد كان انتشار الكتاب الكبير مبعثه أكثر من تلذذ شهواني في الحصار الطويل لفضيلة (باميلا) . فقد كان يقوم كذلك على تشوّفات لا تكاد تبين وعلى مثل عليا يعيقها النظام الاجتماعي القائم والفرضيات السائرة عن العلاقات بين الرجال والنساء . وقد كان السرد الواقعي الدقيق في ظاهره قد حمل الجمهور أول الأمر على النظر إلى القصة على أنها تقرير منتزع من الحياة من دون إشعار القرّاء بالطرق التي كانت تحررهم مما كانوا يكبتون في مجتمعهم نفسه . والثورة إحدى وظائف الرومانس . وعندما يصبح الموقف الثوري في عداد الماضي ينقلب القراء إلى تفسير النص بشعور من الحنين إلى ذلك الماضي .

اعتراضات على الرومانس

ليس غير أنفس الأعمال الفنية ما يستطيع الوقوف بوجه الحاجات المتقلّبة لدى القرّاء ، وهذا ما يصدق بوجه خاص على نمط الرومانس الذي يقصد إلى إرضاء الأذواق المعاصرة . فقيمته قد تستهلك بسرعة . لكن مشكلته الفنية الأساسية قد لا تزيد على أنه يبعث الضجر في القارىء الذي لا يستجيب إليه بصورة كليّة . والاعتراض الخلقي الأساسي الذي يرفع في وجه الرومانس أنه يضلل القارىء : فهو يقدم إليه نوعاً من العلاقة

ss

لائقاً للحياة العامة بعد الاقامة في ذلك العالم . وبين الاعتراضين شيء من العلاقة . هذا ما تقوله (باميلا) عن (الروايات وقصص الرومانس) في الصفحات الأخيرة من الجزء الثاني من الرواية .

كان ثمة القليل من الروايات وقصص الرومانس مما تسمح لي سيدتي بقراءته ؛ وتلك التي قرأتها لم تعطني كبير تسلية ؛ لأنها كانت من النوع الذي يتناول كل عجيب أو غير محتمل أو أنها كانت تلهب العواطف بشكل غير طبيعي يملأها الحب والمكائد بحيث أن أكثرها يبدو كأنه يقصد إلى إلهاب الخيال بدل تغذية ملكة الحكم . فألقاب الشرف والمنازلات ، وكسر الرماح إكراماً للحبيبة ، ومعاركة الغيلان ، والسير بحثاً عن المغامرات ، واختلاق المصاعب غير الطبيعية لاظهار قدرة الفارس الهائم[١١] على تجاوزها هي كل ما يراد لخلق البطل في مثل هذه الأعمال . والشيء الأساسي الذي يميز شخصية البطلة هو أن يقال لها أن تنظر إلى دار أبيها على أنه قلعة مسحورة ، وأن حبيبها هو البطل الذي سيفكّ ذلك السحر ، ويحررها من محبس ليوقعها في آخر يغلب أن يكون أشد سوءاً : أن تُدرَّب على تسلّق الجدران والقفز من فوق شقوق الجبال والقيام بعشرين عمل جريء غير ذلك لتظهر

ss

القوة المجنونة في شوق يجب أن تخجل منه ؛ أن يقال لها إن الوالدين ومن هي في كنفهم ليسوا غير طغاة ، وإن صوت العقل يجب أن يغرق في الحب الأحمق ، مما يبهج الجنس الآخر ويحطّ من جنسها . فما الفائدة التي يمكن بلوغها من مثل تلك الكتب ، لمصلحة السلوك في الحياة العامة ؟

تلخّص (باميلا) هنا أكثر الاعتراضات التي رفعت بوجه الرومانس منذ أن صار يعد نوعاً أدبياً مارقاً في القرن السابع عشر : فهو يغرق صوت العقل ، وهو يقدم دليلاً مضللاً خطراً في الحياة اليومية ، وهو يستثير توقّعات زائفة ، ويحرك عواطف يجب أن يحدّ من شبوبها . وثمة اعتراض لا تذكره (باميلا) لأنه لا يعنيها ـ وهو العوز للقوة الذهنية ، الأمر الذي يأخذه بعض الكتّاب اللاحقين على نمط الرومانس .

خبرة الرومانس التي تصفها (باميلا) مضطربة عنيفة . وبعد ذلك بقرن من الزمان يصف (فلوبير) في روايته **مدام بوڤاري** نوع قصص الرومانس ، التي تفسد حساسية (إيما) وتغذي أوهامها ، على أنها تتسم بوهنٍ متهافت :

ليس غير أشواق ، وعشاق ، وعاشقات ، وصبايا معذبات يذوين في مخادع مهجورة ، وسوّاق عربات يقتلون في الدروب ، وخيول تنفق في جميع

SS

الصفحات ، وغابات ظلماء ، وقلوب مضناة ، وعهود ، ونشيج ، ودموع ، وقبلات ، وزوارق في ضوء القمر ، وعنادل في الآجام ، وسادة في شجاعة الأسود ووداعة الحملان ، ذوو فضائل لا يوجد مثلها ، ومظهر دائم الحسن ، يبكون مثل الينابيع . وفي آناء ستة شهور بعدما تخطت الخامسة عشرة ، كانت (إيما) تلوّث يديها بهذه النفايات من المكتبات المتجوّلة . وعندما بلغت (والتر سكوت) استهوتها مسائل التاريخ فراحت تحلم بصناديق البلوط العتيقة وأبهاء الحرس والمنشدين .

(الكتاب الأول ، الفصل السادس)

في يوليسيس يسخر (جويس) من (گرتي ماكداول) المسكينة في تراخيها وشعورها بالانغماس الذاتي ، وذلك من خلال وصف تعوزه الدقة ، مستمدٍّ من عبارات القصص الرومانسي :

ثمة نعومة فطريّة ، رفعة رخيّة مما يَسم الملكات تزين (گرتي) ولا يخطئها النظر في يديها الرخصتين وخطوتها المقوسة . ولو أن الحظ أسعدها فولدت سيدة في أحضان رفعةٍ تستحقها وتلقّت من التعليم أفضله ، لاستطاعت (گرتي ماكداول) بسهولة أن تتخذ مكانها

SS

إلى جانب أية سيدة في البلاد ، ولوجدت نفسها ترفل في نفيس الثياب والجواهر والخاطبين عند قدميها يتبارون في تقديم الولاء اليها .

(طبعة لندن ، ١٩٣٧ ، ص ٣٣٢)

تبيّن هذه المقاطع أن صور الفروسية والأرستقراطية دائمة الوجود في الرومانس بشكل بارز . وكل نموذج يتشوّف إلى نوع مختلف من الرومانس (الفرنسي في القرن السابع عشر ، الغوطي التاريخي ، ونموذج ‹ الشوكة الفضية ›[١٢]) .

يميل الرومانس دائماً إلى طبيعة عصر الانحلال ، لكن الدوافع التي تدفع هذا النمط إلى الظهور هي من القوة بحيث لا تسمح للنمط أن يغدو مهملاً تماماً . لقد أدرك ‹هنري جيمز› أحد الصفات الرئيسية في هذا النمط ، وأحد الأسباب في ازدهاره المستمر ، حينما كتب في مقدمة روايته **الأميركي** (١٨٧٧) عن التركيز الطليق في هذا النمط :

إن الصفة **العامة** الوحيدة في تقديم الرومانس فيما أرى . . هي حقيقة نوع التجربة التي يتعامل بها ـ تجربة محرَّرة ، إن جاز القول ؛ تجربة غير مرتبطة ، غير متورطة غير معوقة ، مستثناة من الشروط التي نعرف أنها تلحق بها ، وقد يكون لنا أن نقول إنها تجربة ينسحب الرومانس عليها ، فيعمل في محيط يخلّصها ،

لمصلحة خاصة ، من مضايقات حالة **مرتبطة** ، محددة بمقاييس ، حالة تخضع لكل مجتمعاتنا المبتذلة . ومن الواضح أنه يمكن بلوغ التركيز الأعظم ـ عندما تكون التضحية بالمجتمع ، بالجوانب « المرتبطة » من المواقف ، لا تتصف بكثير من التسرّع .

يعبِّر «رنيه ويليك» عن ذلك بطريقة أخرى في **نظرية الأدب** (لندن ، ١٩٤٩) إذ يقول : « الرومانس شعري أو ملحمي : ويجب أن ندعوه الآن «أسطوري» » (ص ٢٢٣) . والعنصر « الأسطوري » في الرومانس جوهري لفهم النمط في الفترة التي سنأتي إليها الآن لدراسة الرومانس في القرون الوسطى وعصر الانبعاث .

SS

٢

الرومانس من القرون الوسطى إلى عصر الانبعاث

التاريخ والأسطورة :

كان الرومانس في القرون الوسطى نمطاً يختلف عن الملحمة والحكاية الرمزية ، رغم أن فيه عناصر من الاثنين . فقد كان يسمح بتداخل عرضي بين التاريخ والأعجوبة . كان الحب والمغامرة في الرومانس يقدمان من خلال دستور من السلوك له طقوسه ، ورغم أن هذا الدستور كان ينشغل بدقائق التصرف ، كان يدرك الدوافع اللاعقلانية والأفعال غير المنتظرة ويعترف بها . كان الكتّاب يحيطون بالعجيب واليومي من دون تبديل نبرة الأسلوب . وكانت آداب الرومانس تنطوي غالباً على تحليل نفسي معقّد ـ وبخاصة في أعمال كتّاب مثل (كريتيان ده تروَي) و (هارتمن فون آوَي) الذي أعاد تنظيم أعمال سابقه ـ لكن رؤاه لم تكن تحليلية في المقام الأول ؛ بل إن ما فيها من مغزى كان يصدر عن مستويات الأحداث المتداخلة .

إن توسّط كاتب الرومانس يجعلنا نقبل بما يعرض . فهو

يتدخل ليعلّق ويفسّر ، مسيطراً على النبرة بشكل يبدو فيه أنه يضفي علينا نوعاً من الاستجابة البارعة الأنيقة ؛ ويحللنا من الحاجة لعمل (تفسيرات) على نطاق كامل . مادة الرومانس مكشوفة ؛ ونظام قيمها معروض أمامنا خلال الأشعار نفسها ، ومستوياتها الأسطورية في الإيحاء لا تتطلب معرفة سرية . وتكون المتعة الأساس لدينا في ما يروى لنا من قصة .

ولا يعني هذا أن آداب الرومانس القروسطية كانت (بدائية) ؛ فقد كانت تتطلب يقظة وجهداً من القارىء . من الواضح أن ثمة درجات مختلفة من الحذلقة الأدبية بين كتّاب الرومانس في القرون الوسطى . لكن الأفضل فيهم يكشف عن وعي أدبي واسع واثق كما نجد عند (چوسر) .

يوحي كتّاب الرومانس القروسطيون بمسحة لانهائية تلمس العالم الذي يعرضون ، من دون اللجوء إلى النظام الرباعي القائم في حكاية الرمز القروسطية على المستوى الأدبي ، مستوى حكاية الرمز ، مستوى التفسير الرمزي - الأخلاقي للكتاب المقدس ، ومستوى التأويل الباطني . تشكل حكاية الرمز إحدى روافد الصنعة في الرومانس ، ولا نجد ارتباطاً كاملًا بحكاية الرمز إلا في قصص الرومانس التي تدور حول الكأس المقدسة ؛ حتى هنا أيضاً يكون التماع الكأس بمثابة بلوغ معنى كامل محدد كشيء في حد ذاته . وحيث تكون

ss

حكاية الرمز مقصودة يشار إلى وجودها بوضوح ، ويكون تفسيرها محدد المعالم . . . ففي **رومانس الوردة**[1] مثلاً ، يكون العمل برمته مكتوباً من وجهة نظر الرجل ، وتكون المرأة هي الوردة ؛ وتتخذ الشخصيات أسماء مثل (المظهر الجميل) و (الامتناع الشديد) ، ونجد (گيّوم ده لوريس) الذي كتب القسم الأول والأيسر من القصيدة يدعو القارىء أن :

ينتظر طويلاً ،
حتى أكشف عن هذا الرومانس ،
وأفسِّر المغزى
في هذا الحلم في شكل رومانس . (٢١٦٧ ـ ٧٠)

وحتى بين الكتّاب الذين يرددون مثل هذه النظرة الرامزة عن حكاية الرمز تكون الرموْز مرتبطة عضوياً بالخبرة المعتادة : الربيع ، الحديقة ، مشاهد الطبيعة الجميلة أو القاحلة ، الأبيض ، الأسود . وليس من صعوبة في تفسير مثل هذه العلاقات ـ رغم أننا ربما يجب أن لا ننسى أن الأدب القروسطي قد بلور القابلية على قراءة مثل هذا الأدب في سهولة .

وحيداً ذهبت في نزهتي ،
أصغي إلى نشيد صغار الطيور ،
التي كانت تجتهد ، أزواجاً أزواجاً ،
لتغني على غصون مّزهرة جميلة .

فرحاً ، مرحاً ، تملأني السعادة ،
بدأت بالتوجّه نحو نهر ،
سمعته يجري بالقرب مني ؛
فما كنت أريد نزهة أجمل
من نزهة عند ذلك النهر .
فمن تلّة كانت تقوم قريباً من هناك ،
انطلق الجدول مندفعاً في المسيل .
(**رومانس الوردة** ، ١٠٥ ـ ١٥ ، ترجمة چوسر)

وفي الوقت نفسه ـ كما يشير هذا المقطع ـ يرجع كتّاب الرومانس إلى أنماط أولى تجد لدى القارىء تفهّماً من دون الحاجة إلى أن تتخذ شكلاً في الوعي . وبهذا المعنى يكون الرومانس أشبه بالحكاية الخرافية ويحتفظ بشيء من الغموض الموجود في أصوله القديمة في منطقة ‹بريتاني› بشمال غرب فرنسا . لقد أكّد عدد من الباحثين المعاصرين ، مثل ‹نورثرپ فراي› و‹فريدريك هير› ، أنهم يجدون في الرومانس قوة تحليل نفسي على مذهب ‹يونك› . ففي **تشريح النقد** (پرنستن ، ١٩٥٧) يخصص ‹فراي› جزءاً من كتابه النظري الفذ لنقد الأنماط الأولى ، ويتناول (أسطورية الصيف : الرومانس) ؛ وفي المقالة الرابعة عن (نظرية الأنماط) يحلل أساليب السرد في الرومانس ويبين ما هو متميز في رسم الشخصيات في الرومانس :

لا يحاول مؤلف الرومانس خلق (أشخاص حقيقيين)
قدر خلق شخوص نمطية تتوسّع إلى أنماط نفسية
أولى . في الرومانس نجد ما يدعوه (يونك) : لبيدو ،
أنيما[٢] ، والظل ، تنعكس في البطل ، والبطلة ،
والنذل ، على التوالي . من أجل ذلك يغلب أن يتوهج
الرومانس بألق من التركيز الذاتي تفتقر إليه الرواية ،
ويزحف حوله دائماً إيحاء بطبيعة الحكاية الرمزية .
(ص ١٩٦)

وإذ يتحدث (هير) عن ألرومانس القروسطي بشكل خاص ، يؤكد بعضاً من الخصائص ذاتها في مناقشة عن أنماط الحبكة المتكررة :

لم يتجاهل رومانس القصور ينابيع الحياة المنعشة ،
وطبقات الشخصية الأعمق : فهي تشمل الحياة بشكلها
العام . إن البراعة التي تسم (علم نفس الأعماق) ،
التي نلمسها في نماذج الرومانس هذه ، مما يبعث على
الدهشة (في الأقل عند من يجهل الحكمة التي تعرفها
في العادة هذه الأساطير والحكايات الخرافية في هذه
الأمور) . فهي تنطوي على جميع الموضوعات الرئيسة
حول الأب والأم ، تستخدم لأنارة العلاقة بين البطل
ووالديه ؛ والأكثر من ذلك أن هذه النماذج غالبا ما
تواجهنا بزوج من الشخصيات في مقابل زوج آخر ،

ss

فتشكل رباعية تعيد الى الذهن أبحاث (يونك) .

(فريدريك هير ، **العالم القروسطي** ،
الترجمة الانكليزية ، جي . سوندهايمر
لندن ، ١٩٦٢ ص ١٤٤)

نحن لا نستطيع ، بالطبع ، قلب هذه المناقشة فندعي أن جميع الأعمال التي تستخدم هذه الرباعية تقع في باب الرومانس ، والا اضطررنا الى إدخال رواية (لورنس) **نساء عاشقات** في هذا الباب أيضا . بالمعنى نفسه لا يكون شكل الحلم مما يميز الرومانس (رغم ما قد يقال إن ذلك يفهم من رومانس كتبه (لانگلاند) و (بَنْين)) . لكنه يستخدم دائما لدى كتاب الرومانس من (چوسر) الى (كيتس) ، إذ يمتزج الحقيقي والرمزي بشكل قلق فيميز طريقة الرومانس ، فيكسب المظهر والمغزى دائماً حضوراً متكافئاً .

إن الذي يميز نماذج الرومانس القروسطية الطريقة التي تجعل بها جميع ما يشغلها ظاهرا وفي المتناول في الوقت نفسه . لا شيء يوضع في المرتبة الثانية . يقترح (سي . إس . لويس) عبارة (السرد الپوليفوني) لوصف نظام هذه الأعمال . ففي الموسيقى يكون (الپوليفوني) شكلا تجتمع فيه الأصوات المختلفة وتتحرك بما يوحي بالاستقلال والحرية رغم أنها تتداخل بشكل متناغم . وهذه استعارة تناسب حكاية

الرومانس ، حيث تكون الشخصيات والاحداث شديدة الاختلاف في حركة طليقة ، وفي الوقت نفسه تتشابك لتؤلف كلاًّ منسجماً . ويكون الفعل معقدا ، كثيفا في الغالب ، لكن الشكل (البوليفوني) يعني أن التركيز يستند الى الحواس (ألوان براقة ، أصوات ، تغيرات سريعة في المشهد ، نساء جميلات ، أوصاف دقيقة لطراز العمارة والزينة) . وهي نادرا ما تكون تركيزا في ذروة الحبكة . فالأحداث الخطيرة أو العنيفة تميل أن تسجل في نبرة السرد نفسها مثل الأوصاف . إذا أردنا فهم طريقة الرومانس علينا أن نترك استعارات النقد مثل المنظور (بما يوحيه من أن الاعمق هو الاكثر مغزى) . فبدل ذلك يكون أمامنا عالم مستوٍ مزدحم ، يقوم على بعد دائم عنا ، كثير الألوان ، مليء بالتفصيلات والخصوصية ، يتحرك الى الخارج من دون انقطاع . وطريقة السرد المميّزة هي طريقة ‹ المداخلة › ، مداخلة القصص بحيث لا يترك شيء أبداً في النهاية أو يقطع . يقارن ‹فيناڤير› هذا الأثر بما يوجد في الزينة القروسطية :

> لا يكون الاتساع ، كما في الزينة الكلاسية ، حركة باتجاه ، او بعيدا عن ، مركز حقيقي أو متخيَّل ـ لأنه ليس ثمة من مركز ـ بل باتجاه **لا نهائية محتملة** .

(الشكل و المعنى في
الرومانس القروسطي ، ١٩٦٦)

إن بعض خصائص الرومانس القروسطي هي مما يوجد عادة في الأدب الشفوي ، ونحن نعلم أن الكثير من أشعار الرومانس قد ضاع لأنه لم يدوّن قط . فقد كانت تلك الاشعار تنشد بمصاحبة الموسيقى أمام جمهور من السامعين ، ربما كانوا من أفراد البلاط أو من أسرة اقطاعية ، وكان المنشد يظهر براعته في التمثيل باتخاذ أدوار عدد كبير من الشخصيات ، مثل السيدات والغيلان والفرسان والمعلقين الحكماء . وقد يفسر ذلك شيوع المحاورة في كثير من تلك الاعمال . وقد يكون ذلك بما يشبه التأكيد واحدا من أسباب التوسع غير المحدود الذي تحدثه (المداخلة) وأحد أسباب الانغماس في الحاضر الذي يميز أشعار الرومانس . وأشعار الرومانس الباقية هي أيضا تلك التي حفظها التدوين . ويحمل بعضها أثر الاضافات لكن الكثير منها يحمل طابع ذهن واحد حتى عندما تكون المادة فيها قد استعملت في مجال آخر . وفي حالة (كريتيان ده تروَي) نجد مثالا على كاتب واحد ذي نبوغ قد يكون هو الذي تسبب في الانتشار الادبي لمجموعة من المواد ـ هي دورة أخبار الملك آرثر ـ التي تغلغلت بعد ذلك في أوروپا وأبعد منها . ولم يخترع (كريتيان) عالم (آرثر) ، المسمى مادة بريطانيا ، بل كان أول من استغل شيوع الحديث عن (آرثر) في رومانس شعري طويل أضفى عليه شكلا متناغما .

رومانس الفروسية القروسطي

كانت شهرة «آرثر» ظاهرة فائقة في القرن الثاني عشر . يقتطف «ر . س . لومس» في كتابه **تراث آرثر وكريتيان ده تروَي** (نيويورك **١٩٤٩**) ادعاء «آلانس ده إنسولس» الطنّان : « إن شهرته بين شعوب آسيا أقل بقليل منها في اقليم بريتاني . . . مصر تتحدث عنه ، والبسفور غير صامت » . والذي يعنينا هنا الطريقة التي تناول بها تلك القصص الأسطورة كتّاب رومانس القصور القروسطيون والطريقة التي خلقت من الانشغال بالحب في تلك القصص موضوعا جديداً للخيال ، يقدَّم في تركيز في « انشودة البطولة »[٣] التي تعالج خوارق استعمال السلاح وموضوع الشرف . كان الموروث القروسطي قد أدرك في وقت مبكر نوعين مختلفين من (مادة) آرثر ـ التاريخية والخرافية . فمثلا نجد «وليم مامزبري» يقول : « عن آرثر هذا يحلو لأهل بريطانيا رواية العديد من الخرافات ، حتى يومنا هذا ؛ وهو رجل يستحق الشهرة لا في القصص المثالي وحده بل في التاريخ الصحيح . » لكن التمييز بين هاتين « المادتين » لم يكن من السهل بلوغه ، لأن الرومانس ينتعش على الحدود المتنقّلة بين القصة الأسطورية والحقيقة . لقد قدمت «دورة أخبار آرثر» مزيجاً من التاريخ والأسطورة لقي قبولاً واسعاً في مجتمع كان يصرّ على التعامل بالأسطورة . لقد كانت بلاطات «اليانور من آكيتين»[٥] وابنتها «ماري ده شامپين» وما

طوّرتاه من (حب القصور) قد صنع ذلك المجتمع .

لن أحاول هنا تقديم وصف كامل لدستور حب القصور وتطبيقه بما يتعلق بالأدب ، لأن ذلك قد فصّل القول فيه (سي . إس . لويس) في كتابه **رمزية الحب** . لقد تبنّى دستور حب القصور مصطلحات القانون والدين ، وما فيهما من مماحكات وانتشاء ، لكنه بدّل مواقع المغزى فيهما . فلم تعد العلاقة الحيوية الآن بين الانسان والمجتمع ، او الانسان و الله ، بل بين حبيبين : السيدة و (رجُلها) . لقد قام (آندرياس كاپيلانُس) كاهن بلاط (ماري) بتلخيص دستور الحب في إحدى وثلاثين مادة في كتاب صغير بعنوان **فن الحب الشريف** ، كما أقامت (اليانور) محكمة عليا باسم (محكمة الحب) في مدينة (پواتييه) تجرى فيها مناقشة دقائق دستور حب القصور ، يقضي فيها سيدات ، بينما يجلس بين أيديهن العشاق من الرجال .

كان دستور القصور يحمل طبيعة ثورية . فقد قلب قيم المجتمع الاقطاعي بتوكيده على حب من دون صفقات مصلحة ، وحلم بسيادة النساء ، وفردية وقانونية متناقضة تبنّت بشكل حاد لغة السلطة وحملت في الوقت نفسه على ميول التسلّط . ان هذا الجمع بين الحقيقة السياسية والخلق الخيالي قد أسبغ قوة خاصة على كتّاب أمثال (كريتيان) فهو يختلف عمن تبعه من كتّاب الرومانس بأنه لا يستعيد عجائب الماضي بما فيه

من مجابهات ومنازلات في عالم كانت تمارس فيه لذائذ الحب الحسي . بل إنه كان يقدم صورة مثالية متخيلة عن العالم حوله . وقد كان هذا العالم نفسه ملتزما باعلاء حياة القصور ، لذا أصبح بمقدوره استخدام تفصيلات فعلية عن الملابس والحفلات والأحداث المألوفة في القرن الثاني عشر في فرنسا ، وأن يصوّر في الوقت نفسه مثلها العليا في اكتمال مركّز لا يجد له شكلاً الا في الأدب .

كان (كريتيان) ، وبعده بقليل (هارتمن فون آوَي) و (گوتفريد فون ستراسبورك) يقدمون أعمالاً فنية انقلابية نفسية ، لا سلفية الحنين . كانت النزعة المحافظة دائما واحدة من دوافع الرومانس : نجدها في أوضح صورها عند (ڤولفرام فون إيشنباخ) في **پارتزيفال** في إعادة توكيدها قوة الامپراطورية والشرف . لكن العودة الى الماضي لم تصبح جزءاً مألوفاً في الرومانس الا عندما أصبحت المسائل التي يجسّد حب القصور مهاجمتها مسائل غير مثيرة . كانتَ الفرسان والمنازلات ، والزيجات المرتبة ، وسلطة القصر والامبراطور ، هي الوقائع التي يتعامل بها هؤلاء الكتّاب السابقون .

يؤكد هذه (الواقعية) الاساسية في رومانس القرون الوسطى باحثون مثل (دوروثي إيڤيريت) و (روزامند تيوف) في وقت أقرب . تشير الآنسة (إيڤيريت) ان تلك النماذج من

الرومانس كانت تستهوي جمهورها الاول (كما تفعل الروايات المعاصرة عن « الحياة الراقية ») (تشخيصات آداب الرومانس القروسطي الانگليزي **مقالات ودراسات** ، ١٥ ، ١٩٢٩) . وتعلق الآنسة (تيوف) بقولها : « في الحقيقة كانت آداب الرومانس نمطاً يصوّر الحياة بشكل مثالي ، لكن على افتراض أنه تصوير واقعي للحياة » (**صور الحكايات الرمزية** ، پرنستن ، ١٩٦٦) . في **مايميسس/ المحاكاة بمعنى الدرامه الاغريقية** / (پرنستن ، ١٩٥٣) يشير (إريك آورباخ) بشكل بالغ الدقة الى التوازن في آداب الرومانس : « يشكل جو الحكاية الخرافية العنصر الحقيقي في رومانس القصور ، الذي لا يعنى في الحساب الاخير بتصوير ظروف الحياة الخارجية في المجتمع الاقطاعي في السنوات الاخيرة من القرن الثاني عشر وحسب ، لكنه يصور المثل العليا في تلك الحياة بشكل خاص » (ص ١٢٧) .

في مثل هذا الجو ، كان من السهل الربط بين السحري والسياسي . يذكّرنا (هير) أن (اليانور من آكيتين) نصَّبت ابنها (دوق آكيتين) في احتفال زواج رمزي بين (رچارد) و (القديسة ڤاليري) الاسطورية راعية أقليم (آكيتين) . وكان كثير من (أناشيد البطولة) قد أوصى بنظمها العديد من الأسر الفرنسية الاقطاعية التي تفتخر بتحدّرها من رؤساء اقطاعيين في عهود المجتمع الخرافية . مثل ذلك ما حدث في أواخر عهد ذلك

ss

التراث في القرن الرابع عشر عندما قامت أسرة (لوزنيان) باستخدام الشاعر (جان داراس) في تأليف رومانس **ميلوزين** وهي قصيدة تروي زواج واحد من رؤسائها الكبار من حورية كانت في كل يوم سبت تتخذ شكل أفعى . وأمثال ذلك من (أناشيد البطولة) المتأخرة في الزمان لا تكاد تتميز عن الرومانس . في حلول تلك الفترة أصبح الرومانس اصطلاحاً شاملاً لا اصطلاح تعريف . ولكن يمكن التفريق بين النوعين المرتبطين في فترة سابقة قبل أن يصبح الرومانس النمط السائد .

تجد الملحمة الفرنسية القديمة ، أي (أنشودة البطولة) أفضل أمثلتها في **أنشودة رولان** ، وفي انكلترا تعرض **معركة مولدن** ما يشبه الاحترام نفسه للاخلاص والبسالة من دون الاشواق الفردية التي تميز رولان . تقوم (أنشودة البطولة) على النشاط والصفة الحربية ، وتمتليء بالرجال والابطال ؛ في حين تميل قصيدة الرومانس الى التأمل واعطاء دور كبير للنساء ومسائل الحب . صحيح أن المعركة ما تزال مقياس بطل الرومانس ، لكن الدافع للمعركة قد تغير قليلاً . ففي حين يقاتل بطل (أنشودة البطولة) من أجل قضية عامة ، يقاتل بطل الرومانس عادة من أجل مثل أعلى في السلوك يختص به . ثم إن المعركة لم تعد الازمة المركزية ، حتى في عمل مثل **سر گاوين والفارس الأخضر** حيث تمثل المعركة ذروة الفعل . فالدور المتزايد للنساء وتوكيد الحب الجنسي يميز بشكل خاص (رومانس آرثر)

ss

عما سبقه من أدب مشابه في (العهد الكاروليجي)[٥] . وقد ساعد ذلك في ترسيخ المزاج (الانثوي) في النمط . وقد كان من شأن ذلك ، في أسوأ الاحوال ، أن انقلب الرومانس الى تسلية ذاتية كسول ، كما حدث في أواخر القرن السابع عشر . ولكنه في أحسن الاحوال أضفى أهمية كبيرة على الفردية والتعلق الانساني ، على الحصافة والهوى .

والاكثر من ذلك ، أحسب من الضروري الاهتمام باشارة (روزامند تيوف) في كتابها **صور الحكايات الرمزية** من أن الحب الجنسي في شكله المصفّى ، في حب القصور ، لا يشكل النوع الوحيد من الحب المثالي الذي تقدمه لنا آداب الرومانس :

> نقرأ كثيراً عن الحب بوصفه يشمل أنواعاً لا حد لها من العواطف البشرية ـ بروز العلاقة بين (گاوين) و(لانسلوت) ، الحب الذي يكنّه (گاليهوت) تجاه (لانسلوت) ، الرغبات المفاجئة الجموح او **الحماقات** ، الوله المخلص المقيم ، الحب الحارس من مخلوقات قادرة مثل (سيدة البحيرة) ، الحب الظاهر الشدة بين القائد ورجاله ، الحب الظاهر المرونة بين الاخوة ، الحب الظاهر الرقة بين الوالدين والابناء .

(ص ٣٧٥)

مثلما استوعب الرومانس كثيراً من عناصر (انشودة البطولة) كذلك استوعب واستخدم الملحمة الكلاسية وتاريخ الكتاب المقدس . وقد تحمل الاشارات سذاجة في عدم التمييز . كما نجد في قصيدة الرومانس السكتلندية الموزونة **لانسلوت البحيرة** ، هنا نقابل (فارساً غريباً) اسمه (سر پرياموس) وهو ابن أمير ثار على روما ، وهو من سلالة (الاسكندر) و(هكتور) من أهل (طروادة) ، ومن أقارب (يهوذا) و(يوشع) ، ووريث مملكة أفريقيا . تستخدم الاسماء هنا بصفة علامات بارزة ، وقد تشير الى أشخاص مشهورين أو فرسان مغمورين . وعلى النقيض من ذلك ، يستخدم (كريتيان) إشارة الى **الإنيادة** من باب الزينة ، وذلك في **إريك وإينيده** ، ولكنه يضمّن أشباهاً درامية للقصة التي يرويها عما يظهر من هجر (إريك) حبيبته (إينيده) . وبعد أن يعود العاشقان الى بعضهما تغدو مأساة (دايدو)[٦] القديمة محض تخطيطات تزين أطواق السرج على الجواد الذي تمتطيه (إينيده) . ثم تجتمع في سهولة وعدم تكلّف عناصر وثنية ومسيحية وكلاسية في الأبيات الاخيرة من **سر گاوين** . ويتفق السادة والسيدات جميعاً على وضع شارات خضرٍ على أذرعهم تضامناً مع (سر گاوين) :

لأن ذلك ما أسبغ شهرة على المنضدة المستديرة ،
والشرف الذي لحقها الى الأبد ،
وذلك ما يروى في أحسن كتب الرومانس .

ss

وقد جرت هذه المغامرة أيام آرثر
وتشهد على ذلك كتب ‹بروتس› ،
فارجع الى ‹بروتس› إذن ، الفتى الشجاع ، الذي أقبل
أولاً ،
بعد الحصار والهجوم الذي أسقط طروادة ، واعلم
أن مغامرات كثيرة قبل اليوم
قد جرت قبل هذه .
ليت الذي تكلل بتاج الشوك
يوصلكم الى نعماه ! آمين
العار لمن يظن هذا باطلاً !

وقد يكون من نتيجة القدرة نفسها على المؤلفة بين ما يبدو لنا مصادر متفرقة من الخبرة ، أننا نجد كتّاب الرومانس يقدّمون ما يفتن ويثير العجب ، بأسلوب بالغ الإلفة والصفاء ، بحيث يبدو ما فيها من غرابة أشبه بنوع من الهدوء ، يشيع في تضاعيف الحكاية بأكملها . ولا يشكل ‹ العجيب › مسألة حديّة في تعريف الرومانس القروسطي ، لأن العواطف والفعاليات اليومية ينظر اليها كتّاب الرومانس الحقيقيون على أنها متساوية في صفة العجب ، ولم يكن البحث الدؤوب عن المشاعر الجديدة قد أصبح ضرورياً بعد ، كما نجد في الأدب الغوطي في القرن الثامن عشر .

لننظر كيف يعالج ‹ العجيب › في هذا المقطع من

SS

(كريتيان) في قصيدته **فارس شارتر أو لانسلوت** .يجد (لانسلوت) ورفاقه أنهم محبوسون بين عدد من المشبّكات الحديدية في قلعة العدو :

لكن الذي سأحدثكم عنه أكثر
كان يضع خاتماً في إصبعه
فيه حجر كريم له من القوة
ما يحرّر من السحر
كل من ينظر اليه .
فرفع الخاتم أمام عينه
ونظر الى الحجر الكريم وقال :
« سيدتي ، سيدتي ، عونك يا رب .
إن بي حاجة كبيرة
أن تدركيني بعونكِ »
وكانت تلك السيدة حورية
وكانت هي التي أعطته ذلك الخاتم ،
وكانت قد أرضعته في طفولته ؛
وكانت لديه ثقة عظيمة
أنها ، حيثما يمكن أن يكون ،
فهي ستعينه وتنجده ؛
لكنه بعد أن أطال التضرّع
والنظر الى حجر الخاتم ،

رأى أن ليس ثمة من سحر ،
وأنه كان في الحقيقة
محاطاً ومحصوراً .

(٢٣٣٥ - ٥٥)

إذا نظرنا الى هذا المقطع خارج سياقه نجده يقع بين الكوميديا والرعب . لكنه في السياق ، رغم بقاء هذين الاثرين ، نجد الوصف يجري بنعومة عبر ما يبدو كأنه أزمة كبرى وخيانة للبطل من جانب القوى الخارقة للطبيعة . فقد بقي هو ورفاقه ليشقوا طريقهم بأنسفهم خارج القلعة . والسحر متقلب المزاج ؛ لكن المصدر الدائم عند (كريتيان) هو الفعل البشري والعاطفة - كما هو الحال عند مؤلف **گاوين** وعند (چوسر) . ويغلب الوصول الى ما يشبه أثر السحر من خلال قوى بشرية صرفة .

إن واحدة من الطرق التي تبعدنا عن الفرضيات المألوفة هي الانتقال السريع السلس من مغامرة الى أخرى . وغياب الروابط العرضية ميزة أخرى في الكثير من الأدب الشفوي أو الأدب الذي يقوم على تراث شفوي . لكن المهم فنياً هو مدى الآثار التي يخلقها كتّاب الرومانس بمثل هذه الوسيلة . ويمكن ملاحظة مثل هذه الانقطاعات ذات المغزى في ما نجده في حياة الاحلام لدينا . يكون أثر قصص الرومانس إبعاد اهتمامنا

ss

بالشخصيات الفردية ، وفي الوقت نفسه إغراقنا بشكل متزايد في تشابك عالم الحكاية . وفي الوقت نفسه يظهر إيحاء باللامحدود بفعل تحولات جديدة في الحبكة تظهر باستمرار ، الى جانب حملة رسائل جدد ، وقصص جديدة . فبعد قليل ، في **لانسلوت** ، على سبيل المثال ، نجد البطل مشتبكاً في جدال شديد مع فارس قد غلبه لتوّه ـ هو الفارس نفسه الذي سبق أن أهان البطل وسخر منه . فهل يرغم الفارس الآن على الركوب في (عربة المهانة) ؟ نجد الفارس يتوسل الى البطل أن يقتله بدل أن يظهره بمظهر العار .

وبينما هو يتضرّع اليه ،
إذا به يبصر عبر الحقل ،
صبيّة مقبلة
تركب على ظهر بغل أشهب ،
حاسرة الرأس مشوشة الثياب . . . (٢٧٧٩ ـ ٨٣)

يتعاظم الاهتمام فجأة بقدوم الصبية . وتهدأ الحركة برهة لتستأنف باندفاع متزايد ، إذ تطلب الصبية بشكل مفاجيء رأس الفارس . ويؤدي التحول من الحوار الى الوصف الى إعادتنا الى دور المشاهد الصامت ، ويسمح لتعاطفنا بالتحوّل من دون ألم .

تقودنا قصص الرومانس خلال متاهة معقدة من المغامرة ؛

لكنها لا تثير فينا القلق الكريه الذي يصاحب المتاهة . فهي تكاد تنتهي دائماً بنهاية سعيدة . وقد بقيت النهاية السعيدة ميزة الرومانس . وربما كان ذلك السبب وراء النظر الى **ترويلس وكريسيده** /چوسر/ على أنها رواية أكثر منها رومانس . الرومانس نمط شامل . فهو يقدم الكوميديا ؛ وهو ينطوي على معاناة . وهو مع ذلك لا ينطوي على تركيز الكوميديا او الصفة النهائية في المأساة . وهو يحتفل بالخصوبة والحرية والبقاء ـ بما فيه من وسائل فنية الى جانب ما فيه من قصص فردية .

إن الخميلة المنعزلة ، وبهو اللذة ، والعالم الرعوي جميعاً تعرض صور النعيم التي تجد الراحة فيها حياة الطبيعة والعواطف . في أواخر **كليجيه**[٧] ، تخرج (فينيس) من البرج حيث كانت محبوسة لأكثر من سنة ، فتدخل حديقة . (وكانت تقوم وسط الحديقة شجرة مطعّمة مثقلة بالأزهار المتفتحة والاوراق ، تعلو وتنتشر . وكانت غصونها تتدلى حتى تكاد تلمس الأرض ؛ لكن جذعها الذي كانت تخرج منه الغصون كان يشمخ عالياً في الفضاء) . وتضطجع (فينيس) داخل تلك الأسوار في حديقة عالية الجدران تتصل بالبرج ، وحبيبها الى جانبها . وتكون عزلة العشاق الفردوسية الدافئة البعيدة بين الاغصان مما يضفي قوة التعبير على ذلك الدافع نحو السلبية الذي نلمسه في تضاعيف قصص الرومانس . وقد أظهر (سپنسر) في **مليكة الجان** أن صور النعيم بما فيها انغلاق وهدوء (ويمكن تلمس

ss

أمثلة من عصر اليزابيث كما عند (ناش) في **المسافر التعيس** وكما عند (سدني) في **أركاديا)** يمكن أن تنقلب الى كهف اليأس :

النوم بعد التعب ، الميناء بعد البحار العاصفة ،
الراحة بعد الحرب ، الموت بعد الحياة يعطي عظيم
السرور .

تتصف (خميلة النعيم) في أعمال (سپنسر) باغراء لا حدود له ، لكنها تبعث الاوهام وتشتت آمال البشر الحقيقية .

تشير أمثال هذه الصور كذلك الى نقاط الضعف في آداب الرومانس عندما لا تسندها قوة الابداع : ارتخاؤها وانغماسها الذاتي ، وما تتضمن من أوصاف جاهزة من الصيغ المقبولة . يحدد (چوسر) تفاهات الصيغ المستهلكة في الرومانس بدقة مضحكة ، في صورته الساخرة عن (سر توپاس)

تمكّن الحب من قلب (سر توپاس)
عندما سمع الطيور تغني ،
فاندفع كمن أصابه الجنون .
وعاد حصانه الجميل من وخز المهماز
يتعرّق حتى تكاد تعصره ؛
وتضرّج بالدم جنباه .
ونال التعب أيضاً من (سر توپاس)
من فرط ما جرى على العشب الرطيب ،

SS

واشتد به الحماس ،
فترجّل واستلقى في ذلك المكان
ليعطي جواده قسطاً من الراحة ،
وشيئاً من طيّب العلَف . . .
أظن أني سأعشق مليكة ـ جَنيّة ،
لأنه ليس في هذا العالم من امرأة
تليق أن تكون خِدني في البلاد ؛
هجرت الجميع سواها من النساء
وسرت في طلب مليكة ـ جنيّة
في الوديان وكذلك في الوهاد !

يفعل الهجاء فعله على مستويين : السخرية من ادعاءات بطل الرومانس ، والهزء بالتقاليد الشعرية . فشعور (سر توپاس) بقدره الخاص (ليس في هذا العالم من امرأة/ تليق أن تكون خِدني) له ما يوازيه في المبالغة المنهكة في وصف حصانه . يسخر (چوسر) من تعب السفر الذي يصيب الفارس في تطوافه في الأرض على غير هدى (ونال التعب . . . من فرط ما جرى على العشب الرطيب) ؛ والمقابلة بين (واشتد به الحماس) وبين (فترجّل واستلقى) تصوّر التباين الذي يغلب أن نلمسه بين ادعاءات البطولة والافعال الحقيقية . لا تزيد هذه القصيدة على مئتي بيت ، لكن خمسة مقاطع منها تتناول وصفاً كاملاً لملابس (سر توپاس) في حين لا يفرد الشاعر اكثر من ثلاثة

مقاطع لينتهي من وصف الفعل الوحيد ؛ ونجد معركة (سر توپاس) مع العملاق (سر اوليفانت) تتفتت في اللحظة التي تقترب فيها الذروة :

فانسحب (سر توپاس) الى الوراء بخفّة :
فقد كان هذا العملاق يرميه بحجارة
من مقلاع يدوي لعين .
لكن الفتى (توپاس) نجا منه ،
وكان ذلك بتقدير من الله
وبفعل طلعته البهية .

تتجنّب الصيغ المراوغة أي فعل يقدم بشكل ملموس . ولا يلبث المضيف[٨] أن يستوقف الشاعر ، ويلعن (الشعر) . ويكون (الشعر) هنا ، أي طريقة النظم ، غرض (چوسر) الرئيس من السخرية ؛ فنجد الحشو يحاول جعل العبارات المستهلكة ذات معنى (في الأودية وكذلك في الوهاد) لكنها في الواقع تقصد الى تكملة العدد المطلوب من التفعيلات في البيت ؛ ويكون الهبوط السحيق من (في هذا العالم) الى (في البلاد) من أجل تشكيل قافية مع (في الوهاد) . وتكون الرتابة الراخية في مثل هذه الوسائل مما يصور النقص في التركيز الفني في تناول موضوعات الفروسية لدى كثير من كتّاب الرومانس الانگليز . وقد أظهر (چوسر) نفسه ما يستطيع الفنان فعله بالرومانس ،

ss

سواء في الشكل التقليدي الذي نجده في « حكاية الفارس » او في شكله الغني الاصيل في **ترويلس وكريسيده** تلك القصيدة العظيمة التي قال عنها (دبليو . پ . كير) في كتابه **الملحمة والاسطورة** ان الرومانس القروسطي ينتهي فيها .

الرومانس الأليزابيثي

كان من شأن القوة الموحية في نمط الرومانس أن تمنح حماية لمن يتناوله وهو مفتقر للبراعة . ومع ذلك لا يجد العالم المثالي في آداب الرومانس شكلاً معبِّراً إلا من خلال الدقة الخلاقة ، لأنه عالم مثالي . إذا لم يتضمن الرومانس خصوصية شديدة ظهرت عليه سيماء خُلَّب وأشياء يسهل ادعاؤ ها ، وتحلل إلى رموز رغبة . ليس من شيء لا يستطيع الفن الجاد تقليده في الرغبة للخلاص من ظروف الحياة العادية . لكن تحقيق الرغبة يجب أن يصوَّر بشكل كامل مفعم بالحركة مع جميع ما يصاحبه من ألم في العمل الفني ، لا أن يعرض كالحلوى . إن الشك في أن عالم الرومانس ينطوي على كذبة في الأساس ـ ليس لمحض كونه غير تاريخي بل لكونه لا يعادل العالم الفعلي ولا يمكن بلوغه من خلاله ـ هي ما يميز النقد الموجه إلى هذا النمط في عصر الانبعاث وما بعده .

لكن النقاد في العصر الاليزابيثي كانوا مهتمين بشكل خاص بشيوع هذا الشكل الأدبي . ويجب توكيد أن كلمة

SS

« رومانس » في القرن السادس عشر كانت تطلق على أي نوع من القصة غير الدينية ، في الشعر أم في النثر . لقد بلغت الكلمة أقصى اتّساع في المعنى في هذه الفترة فعاد من الصعب استخدامها لتحديد اصطلاح مخصص ؛ لكننا نقدر على تمييز أنواعها بشكل مفيد . كانت المصادر الأساسية لنمط الرومانس الاليزابيثي توجد في مادة الفروسية في رومانس القصور القروسطي ؛ في الثروة الواسعة من القصص الأسطورية الكلاسية التي أصبحت مألوفة من خلال المعرفة المستجدة بالآداب القديمة ؛ وقد ترجمت هذه القصص وتحولت عن طريق الصيغ الايطالية والفرنسية ؛ في « الملحمة الرومانسية » الايطالية ؛ في الحكايات الشعبية ، وفي التاريخ . ويوجد هذا الميل للقصص في كتب النوادر التي تقدم الحكايات الشعبية الشفوية الشائعة ، في كتب مثل **مئة حكاية مرحة** (١٥٢٦) و**حكايات** «سكيلتن» **المرحة** (١٥٦٦ ـ ٩) ونوادر «تارلتن» (قبل ١٥٩٢) و**حكايات** «جورج بيل» **المرحة الظريفة** (١٦٠٧) . يقدم «وليم بينتر» في كتابه **قصر السرور** (١٥٦٦ ـ ٧) مجموعة كبيرة من الحكايات مأخوذة عن مصادر فرنسية وإيطالية مباشرة في الغالب ـ كانت تستند بدورها إلى كتّاب العصر الكلاسي .

إن القارىء الذي يود معرفة نوع القصص التي نشأ عليها أبناء الطبقة الوسطى قبل عهد شكسبير يجد وصفاً ممتعاً لذلك

في كاپتن كوكس : أشعاره وكتبه أو في رسالة روبرت لينام (تحرير ف. جي. فرنيڤال ، لندن ، ١٨٧١) . يقول ‹لينام› نفسه إنها « قصص تبعث فيّ السرور ، وكلما كانت قديمة نادرة ، أعجبتني أكثر فأكثر » . يصف المؤلف الاحتفالات التي أقيمت للملكة اليزابيث في ‹كينلورث› عام ١٥٧٥ فيذكر واحداً من المشاركين اسمه ‹كاپتن كوكس› يعمل في العمارة في ‹كوڤنتري› ويذكر مجموعة من كتبه ورواياته وأشعاره . ومما يسترعي الانتباه مباشرة المدى الذي يشغله رومانس الفروسية بين كتب ‹كاپتن كوكس› ومنها : كتاب الملك آرثر ، ‹هون› من أهل ‹بوردوس› ، المالك ذو الأصل الوضيع ، أولاد ‹عمون› الأربعة ، ‹سر إگلامور› - ومثل هذه الأسماء كثير . ويذكر ‹توماس ناش› في كتابه **تحليل العبث** كثيراً من هذه القصص (التي يشير إلى صفتها الپاپوية) :

> فماذا ، فديتكم ، يحاول أن يصنع هؤلاء الثرثارون من الكتّاب غير إصلاح الجدران المتهدمة في بلاط ڤينوس ، وأن يعيدوا إلى العالم مهنة الكذب الأسطورية المنسية ، ويقلدوا من جديد تلك الأحلام الزائفة لدى مترهّلين طردتهم الكنيسة ، وصدرت عن أقلامهم المأفونة تلك الانطباعات المستهلكة عن أفعال لا وجود لها تعزى إلى آرثر صاحب المنضدة المستديرة ، آرثر من إقليم بريتاني الصغير ، سر تريسترام ، هون من

إقليم بوردو ، المالك ذو الأصل الوضيع ، أولاد عمون الأربعة ، وغيرها مما لا ينتهي .

ويبدو صحيحاً بوجه عام أن مادة قصص الرومانس القروسطية قد أصبحت الآن جزءاً من الموروث الشعبي ، بل إنها قد تخلفت عن الزمن قليلاً ، كما يشير (لينام) في وصفه الموارب للمنشد القديم وأغنيته الكئيبة . وأصبح الجديد يطلب في قصص الرومانس المستندة إلى مصادر كلاسية أو إيطالية تستهوي الطبقة الوسطى والعليا من المجتمع . يقول (آسكام) عن **موت آرثر** إنه كتاب (وقاحة جريئة) وعن كتاب (پينتر) بعنوان **قصر السرور** إن (عشرة كتب مثل **موت آرثر** لا تحدث جزءاً من عشرة أجزاء من الضرر الذي يحدثه واحد من هذه الكتب المصنوعة في إيطاليا والمترجمة في انگلترا) .

عاش رومانس الفروسية بشكل مختلف في استخدامه مادة للمهرجانات والعروض : ويحتمل أن رومانس (البيت الرفيع) عند (سدني) في **آركاديا** والحكاية الرمزية الاحتفالية عند (سپنسر) في **مليكة الجان** تستمد موادها بهذا الشكل . عند زيارة الملكة اليزابيث إلى (كينلورث) كان يتقدمها النافخون بالأبواق :

كان هؤلاء النافخون البارعون . . . تصدر عنهم هذه الموسيقى بشكل بالغ العذوبة ، بينما كانت جلالتها

ss

تنساب في موكبها عبر الساحة إلى البوابة الداخلية بجوار باحة القلعة : حيث كانت سيدة البحيرة (المشهورة في كتاب الملك آرثر) تقوم على خدمتها حوريتان ، في ثياب من حرير ، في انتظار قدوم جلالتها : من وسط البركة ، حيث كانت جزيرة متحركة ، تتوهج بأنوار المشاعل ، فأقبلت تطفو إلى الأرض ، واستقبلت جلالتها بقصيدة حسنة النظم وأشياء من هذا القبيل .

(كابتن كوكس ، ص ٦)

بعد الفخامة الرمزية في هذا المشهد تأتي مماحكة عجيبة بين الملكة وسيدة البحيرة ـ حول من يفرض السلطان .

إن هذا الهزل وسط مشاهد الفخامة مما يتغلغل في أعمال (سدني) و (سبنسر) ، ليتمازج مع الاستغوار الجاد حول طبيعة النبل في **آركاديا** و**مليكة الجان** . يتميز رومانس القصور الاليزابيثي بخفة رائقة واستثارة للذهن يرجع بعضها إلى (آريوستو) الذي تناول مادة آرثر بنوع من التجرد الوقور في **أورلاندو فوريوزو** . لكن **مليكة الجان** ليست من نوع (رومانس) الفروسية القروسطي : فهي تختلف عنه بما فيها من نظام قوامه الحكاية الرمزية والمثالية . ولا هي (رومانس) من النوع الذي يكتفي بحكاية قصة . ومع ذلك ، في الكتاب

خصائص عالم الرومانس ، وهو يستمد بوضوح من تراث رومانس محلي شديد البروز ، تزينه معرفة مستمدة من (الملحمة الرومانسية) الايطالية . يدور بين النقاد كثير من الجدل حول مدى ما تأثرت به هذه القصيدة من آداب رومانس سابقة ، وبخاصة كتاب (مالوري) . ثمة دراسة كاملة عن العلاقات مع آداب الرومانس السابقة ، وبخاصة عن دور آرثر في القصيدة ، في كتاب (وارتن) بعنوان **ملاحظات حول مليكة الجان** (١٧٦٢) وفي كتب حديثة ، مثل كتاب (جون آرثوس) بعنوان **شعر سپنسر والشكل في آداب الرومانس** ، وكتاب (جوزفين بينيت) بعنوان **التطور في مليكة الجان** ، وكتاب (روزامند تيوف) بعنوان **صور الحكايات الرمزية** . والنقطة الأساسية التي تشترك فيها هذه الدراسات هي أن آداب الرومانس كانت تحظى بالقبول كجزء من التراث الأدبي بحيث أنها كانت ، رغم قسوة النقاد في عصر اليزابيث ، مادة تغري بالعودة إليها واستخدامها ولو بشكل يعوزه التمحيص .

كان يُنظر إلى تلك المواد على أنها مادة الحياة الأولية . يقول (سدني) في **دفاع عن الشعر** إن (الشعر رفيق ميادين القتال . وأحسب أن (أورلاندو فوريوزو) أو (الملك آرثر) النبيل لن يسيء إلى جندي) . إن العصر الذي كان ينظر إلى الأدب على أنه ضرب من النشاط كان يستمتع بعالم القصة الذي يجده في آداب الرومانس لما يقدمه من ضروب السلوك البشري

ss

المتنوعة . ويقول (سدني) في مكان آخر من الدفاع : «في الحق أنني قد عرفت أناساً حتى لدى قراءتهم أماديس ده گول[٩] (التي يعلم الله أنها في عوز شديد لطبيعة الشعر النفيس) تتحرك قلوبهم لمشاهد اللطف والكرم والشجاعة بخاصة» . وإذ يمدح (سدني) على مضض ، فإنه يشيد بقدرة أماديس على تحريك الناس نحو جليل الأفعال . وفي الرومانس الذي كتبه بعنوان أركاديا يقدم مرآة للنبل . يكون الارتفاع إلى المثالية عند (سبنسر) و (سدني) بقصد التعليم ، لا لجعل القارىء يهرب تماماً من عالمه الخاص . وتكون العوالم المثالية لديهما بمثابة محك للتجربة .

نجد هذه الوظيفة (التعليمية) حتى في الصفة الرعوية في آركاديا . فالصفة الرعوية ما تلبث أن تتحول إلى صفة سياسية ، لأن المنظر الطبيعي الجميل يعني الحكومة الجيدة والسلام ، في حين تكون الأرض الجرداء صورة الانحلال في النظام والحضارة . لذلك يكون الكمال الذي يحمل طبيعة الحلم في المنظر الطبيعي المثالي مما يوحي بمجتمع كامل الانسجام :

كان ثمة تلال تزين مرتفعاتها الشمّاء أشجارٌ سامقة : وديان متواضعة ، تجد في حالتها الدانية سلوى بأنهار لُجين منعشة : مروج ترصّعها من الزهر أفوافٌ تبهج النظر : آجام تتخللها ظلال وارفة ، وتغشاها كذلك أسراب لعوب من صنوف الطير عذب الغناء : وكل مرج

ss

يفيض بقطعان ترعى في هدأة الأمان ، في حين ترفع الثغاء حملان بديعة تطلب دفء المرضعات : هنا صبي الراعي يداعب نايه كأنه لن يعرف المشيب : هناك فتاة راعية مشغولة بحياكتها وهي تغني ، وكأن صوتها يبعث الراحة في يديها وهما تعملان ، وكأن يديها تتبعان ما يبعث صوتها من ألحان .

(١ ، ٢)

يقع النظام والتناسق والتدرج في المرتبة في المنطوى من هذا المشهد الطبيعي حيث تبلغ القيم ذروتها في (الحياكة والغناء) . وفي مسيرة الرومانس نجد المشهد الطبيعي المثالي تتعاوره الحرب الأهلية ، والحالة الفضلى ينالها الخراب زمناً .

في نهاية الكتاب الثالث من **مليكة الجان** يكون التعبير عن مثالية كيوپيد الزائفة بطريقة القناعية[١٠] والاستعراض ، في مسيرة تعيد للذهن رومانس **الوردة** والمشهد في (كينيلورث) الذي مر بنا . وفي مقابل ذلك نجد الصورة الحقيقية للحب في عودة (آموريت) و (سكودامور) إلى بعضهما في هدوء . (توجد هذه المقطوعة في الطبعة الأولى وحدها) :

وسرعان ما أخذها بين ذراعيه ،
وراح يداعب جسدها الوضيء ،
جسدها الذي كان بالأمس سجن ألمٍ حزين ،

ss

غدا مسكن حب بهيج وسرور نفيس :
لكن السيدة الجميلة إذ نال منها
غامر الشوق ، راحت تذوب حبوراً ،
ورنت روحها بعذب المفاتن :
ولم ينطقا بكلام ، ولا شعرا بشيء من هذه الدنيا ،
وراحا في عناق طويل كجسدين دون حراك .

تشكل هذه المبادلة النبيلة في الحب أحد المثل العليا كذلك في آركاديا حيث نجد الحياة التي يبحث عنها العشاق الأربعة في صورة زواج (پارثينيا) و (أرگالوس) : « زوجان سعيدان ، هو سعيد بها ، وهي سعيدة بنفسها ، بنفسها لأنها سعيدة به : كلاهما يزيدان في ما عندهما بإعطاء الآخر ، كلاهما يجعل من حياة واحدة حياتين ، لأنهما قد صنعا حياة مزدوجة ؛ حياة فيها رغبة لا ينقصها إرضاء ، وإرضاء لا يؤدي اكتفاء أبداً » . (١٢/٣) .

تشير اللغة في هذا المقطع ، وبخاصة لغة (سدني) إلى المثل الأعلى الخاص الذي ينطوي عليه رومانس القصور في عهد الملكة اليزابيث . في كتاب (ليلي) بعنوان **يوفيوس**[١١] نجد نوعاً من الرومانس تصبح اللغة فيه المثل الأعلى في الكتاب ، وتقوم مقام السلوك إلى حد كبير . ونجد التحليل الواثق الجاد للشخصيات وعلاقاتها عند (سدني) في آركاديا يقوم على محسنات أسلوبية معقدة تشبه أسلوب (ليلي) ، غير أن

SS

السلوك يبقى فيها موضع الاهتمام الرئيس ـ كما كان الحال في أفضل أمثلة الرومانس القروسطي . إن رومانس (القصور) في عهد إليزابيث ينقّي ويركّز المثل العليا في الحب والشرف : وهو يكرّم طرائقه نفسها باصطناع لغة محلية مشذّبة ، تؤدي معاني النبل . وقد كان الرومانس ، تاريخياً ، لغة محلية ، وأصبح الاليزابيثيون ينظرون إلى اللغة المحلية على أنها المثل الأعلى . وزيادة على ذلك نجد مقطوعة (سپنسر)[١٢] تعبر في الشكل عن السيطرة على التعقيد في الرومانس .

لقد كنت أشدد على مدى العلاقة المباشرة بين العوالم البادية القيود ، في رومانس القصور الاليزابيثي ، وبين الحياة ، وسلوك الحياة ، حتى في ما يقع خارج حدود العصر . لكني لا أريد القول أن تلك العوالم كانت كثيبة في أغراضها وما بلغت إليه . فهي تخلق أنماطاً من الحياة بلغة محددة جذابة يسعدنا أن نساهم فيها . وهي تسبغ علينا بهاء ورقّة تخلق براعة لبقة تصدر عن القراءة مباشرة . وهي عوالم تحررنا وتدفعنا نحو الكمال . وبهذا المعنى كذلك ، ينجز عالم الرومانس وعوده فيقدم لنا الحياة بشكل آخر : عالمنا من نحاس ، لكن الشعراء يقدمون عالماً من ذهب .

رغم أن (سپنسر) وشكسپير كانا يعيشان في حدود عالم الرومانس ، لا نجدهما يستعملان كلمة (رومانس) أبداً . إن النقّاد المتأخرين هم الذين أطلقوا على مسرحيات شكسپير

المتأخرة صفة (رومانس) . من المؤكد أن شكسپير كان يستمد مادة من آداب الرومانس الاليزابيثية . ثمة أصداء من (گرين) في **پاندوستو** نجدها في **حكاية الشتاء** ، مسرحية شكسپير ، وقد أشار (جون دانبي) بشكل مقنع إلى وشائج بين أركاديا ومسرحية شكسپير الأخرى **پيركلس** ، وذلك في فصله عن « سدني ومسرحيات الرومانس المتأخرة عند شكسپير » (**شعراء فوق تل الحظ** ، لندن ، **١٩٥٢**) . يعبّر (دانبي) عن نقطة حساسة في قوله إن « شكسپير يستجيب بقوة - وبحماس يبلغ الغنائية - إلى الموضوع الذي ينطوي عليه الرومانس » .

> إن المنطوى هو المهم : فالظواهر وحدها لا يمكن أن تفسر حماس شكسپير أو فرادة نبرته ، حتى عندما يتناول مادة يمكن القول عنها إنها مما يوجد في التراث ، أو في المصادر المعروفة .

يتغلغل شكسپير إلى الأنماط العضوية التي يحتفل بها الرومانس : أنماط المعاناة والبقاء ، أنماط تتناول موضوعات التجدد ، الرعوية ، الحاضر الحسي الدائم الشرود ، تحقيق الرغبة الذي يخلق عالماً جديداً على صورته ، التناغم المعقّد بين المصادفة والزمن . ليس من شيء يترك في الرومانس بحيث لا يمكن استعادته ؛ فالانبثاق ممكن دائماً . وشكسپير يضفي شكلاً إنسانياً كاملاً على الحقائق التي عبّرت عنها أول مرة الأنماط القصصية في رومانس القرون الوسطى .

ss

٣

من ثيربانتس الى الرواية الغوطية : الرومانس وظهور الرواية

دون كيخوته

يشكل نشر كتاب (ثيربانتس) **دون كيخوته** وترجمته الانكليزية حداً فاصلاً مهماً في تاريخ الرومانس . وقبل ذلك بحوالي سنة ، نشر (بيمُنْت وفليچر) مسرحية **فارس المدقَّة الملتهبة**(١) ، يستخدمان فيها التنافر المضحك بين مُثل رومانس الفروسية وبين الممارسة اليومية الحديثة . يضع المؤلفان التناقض بعبارات طبقية ، مع سخرية من جهل المواطن بتقاليد المسرح ، إضافة الى فكرة محاكاة بطولية هازئة حول بائع خضار انقلب الى فارس . لقد منحت الفكرة المُؤَلِّفَين فرصة كوميدية ثرَّة مع شيء من التعليق الاجتماعي الزاخر .

> ريف : حقيقة إن هؤلاء الفرسان يستحقون كبير الثناء ، إذ يهجرون ممتلكاتهم ، ويذهبون بصحبة تابع وقزم ، هائمين على وجوههم في الصحارى من أجل إنقاذ النساء المسكينات .

الزوجة : إي والله يا ريف ، وليقولوا عنهم ما يشاءون ، فهم يستحقون الثناء ، فرساننا هؤلاء يهجرون ممتلكاتهم بكل تأكيد ، لكنهم لا يفعلون الشيء الآخر .

لكن معالجة الفكرة لديهما كانت محدودة ، لأنهما ينظران الى عبارات رومانس الفروسية على أنها تافهة طوال المسرحية ، ولأنهما كذلك يقذفان بمجموعة من الأفكار الاخرى في حدود مسرحية قصيرة .

في **دون كيخوته** كتب (ثيربانتس) عملاً أدبياً يتميز بكل السعة والتنوع الموجود في الرومانس ؛ فهو يحترم النمط حتى عندما يتطلّع الى ما وراء حدود مادته ، الى مجالات جديدة من الخبرة . في الرومانس التقليدي لا يخيب أمل أحد بتاتاً . فخيبة الامل تبعث الشك في وظيفة تحقيق الرغبة التي تميز النمط ، وتنال من البناء الذي يقوم عليه عالمه . إن (پروسپيرو)/ الساحر في مسرحية شكسپير : **العاصفة/** يهجر كل ظروف الاحتفال والسحر والهوية في تصريحه الناضج الاخير ، الذي يتخلى عن كل شيء عدا الحركة الانسانية : (لقد انتهت الآن تسلياتنا) . لكن **العاصفة** لا تعتمد على الرومانس ، أو على تحقيق الرغبات ، رغم أن الكثير من ذلك مسلّم به . فالعالم المألوف هو الأرض البعيدة المطلوبة التي تبحر نحوها شخصيات المسرحية .

ss

بوصول (ثيربانتس) نبلغ كتاباً يتناول شروط الرومانس ويمسك بها في توتّر تجاه ما يمكن ملاحظته من حقائق الحياة بطريقة يبرز معها نمط خيالي جديد بوسعه أن يضم العجب وخيبة الامل في آنٍ معاً . في الاحساس بنهاية (نيويورك ١٩٦٧) يرى (فرانك كيرمود) أن مركزية الرواية تبدأ عند (ثيربانتس) :

يصادف أن تتخذ الرواية في مرحلة التمدن التي نمر بها ، الشكل المركزي في الفن الأدبي . وهي تقدم نفسها لتفسيرات مستمدة من أي نظام فكري في العالم يبدو مناسباً في وقت بعينه . وتاريخها محاولة لتجنّب ما دعاه (سكوت) قوانين (أرض الخيال) ـ القوالب التي تتجاهل الواقع ، والتي يكون ابتعادها عنه مما نصفه بالتفاهة . منذ أيام (ثيربانتس) فصاعداً ، كانت الرواية ، عندما تكون مرضية لنا ، بمثابة الشعر (القادر) بعبارة (اورتيگا) . على (السير مع الواقع الراهن) . لكنها (شعر واقعي) موضوعه ، بصراحة ، (انهيار ما هو شعري) لأنها يجب أن تتناول (واقع الاشياء الهمجي ، الوحشي ، الأبكم ، الخالي من المعنى) . فهي لا تستطيع التعامل مع البطل القديم ، او مع القوانين القديمة في أرض الرومانس . ثم إن ما تخلقه من قوانين جديدة وعادات يجب أن تتحطم هي

نفسها باستمرار تحت ضغوط واقع متغير لا تنقصه الوحشية . (للواقع مزاج عنيف لا يتحمل المثالي حتى عندما يرفع الواقع نفسه الى مرتبة مثالية) .

وبهذا المعنى يكون (دون كيخوته) أول ضحايا (انهيار ما هو شعري) .

بقي الرومانس حيّاً في الترجمة من الشعر الى النثر ، في وقت مبكّر من تاريخه ، وبقيت رؤ يته المثالية لم يمسّها سوء . ثمة دوماً شيء يفتقر الى الصحة في المنافسات حول المثالي والواقعي في الأدب القروسطي ، لأنه يبدو واضحاً أن التفكير القروسطي لم يعرف مثل هذا التطرف المحدد . لكننا بحلول القرن السابع عشر نصل الى فترة نلمس فيها تعارضاً واعياً بين الاثنين : ونجد ذلك واضحاً عند الشعراء الماوراطبيعيين[٢] . لكن الواقع لا ينال تماماً من عالم الرومانس المثالي في تخيل (ثيربانتس) . فالواقع يقدم الشكل القصصي في الكتاب مع كثير من طاقته في التخيّل . و(دون كيخوته) أشهر ضحايا قوة الرومانس المضللة . فهويقع في تلابيب سحر عالم الرومانس . وبدل أن يقنع سلبياً بالتمتع بعالمه المثالي داخل هدوء خياله ، يحاول ان يمارسه فعلياً في العالم اليومي العنيد . وهو يصدّق كل ما قرأ في قصص الرومانس ؛ فقد اقتنع بالوجود الأبدي للحاضر في الرومانس بحيث صار يعتقده موجوداً في هذا المكان والزمان ، وهو يصدّق رؤ يته الداخلية اكثر مما يصدق عينيه .

ss

تكون المحاكاة في هذا العمل العظيم ذات طريقين . توضح مغامرات (دون كيخوته) أن شروط رومانس الفروسية وظروفه نادراً ما تتصل مباشرة بالخبرة العادية . لكن الكتاب يوضح كذلك أن قدرة الخيال في التحويل تقدر أن ترغم العالم على محاكاة مدركات ذلك الخيال ؛ فليس على الخيال دائماً أن يحاكي الواقع الخارجي . تكون (دُلثينيا) هي (الأميرة البعيدة) - إضافة الى كونها فتاة عادية - لأن (دون كيخوته) قد جعلها كذلك . وعندما يهاجم الطواحين يعتقد أنه يهاجم عمالقة : شجاعته حقيقية ، لكن اختلالها الفظيع في الوقت نفسه يلقي ضوءاً ساخراً على المثال (البطولي) . وينتقل التوازن دائماً بين مطاليب المثالي ومطاليب الواقعي .

في الجزء الثاني ، الذي نشر بعد عشر سنوات من الجزء الأول ، استجابة لمحاولات استمرار مجهضة ، كانت جميع الشخصيات في بلاط الدوق قد قرأت مغامرات (دون كيخوته) الشهيرة . بهذه الطريقة يحمل (ثيربانتس) بطله الى مركز الواقع (وهو ما يزال متعلقاً بمثال الفروسية العتيق المستمد من قصص الرومانس) . ويشرع الدوق والدوقة في إقناعه أن أوهامه حقيقية ، وبذلك يحوّلان البلاط الى عالم رومانس . وتبلغ قوة (دون كيخوته) أنه يستطيع جعل العالم حوله يحاكي أحلامه فعلاً - رغم ان الدوق ، بالطبع ، يتصور نفسه مسيطراً على النكتة . وبالرغم من ذلك لا يشعر (دون كيخوته) أنه مرتاح في

عالم القصر ؛ لأن من فيه قد فاتهم بعض ما تبقى من عالم خياله .

و(دون كيخوته) مجنون ؛ وهو لا يبلغ سلامة العقل حتى تغدو أوهامه موضع تجاوز ونيل ، فلا يعود قادراً على التمسك بها . وبعد ذلك ينسحب الى فراشه ويموت ؛ فقد غدت الاوهام جوهر حياته وهو لا يقوى على الحياة بعدها . كان (ثيربانتس) قد أعلن أن كتابه محاولة للإطاحة بآداب رومانس الفروسية . ومهما تكن درجة تعاطفنا مع رؤى الجنون ، يغدو من الميوعة العاطفية الإصرار على القدرة المبدعة عند (دون كيخوته) نفسه على حساب الهزء المعلن الذي أقامه (ثيربانتس) .

يمثل (دون كيخوته) رفع النفس الى المستوى المثالي ، ورفض الشك في الخبرة الداخلية ، والميل الى إقامة أي تفسير للحياة على إرادة شخصية وخيال ورغبة ، لا على جماع الخبرة التجريبية والاجتماعية . ورفع النفس الى المستوى المثالي بهذا الشكل قد ورثه الشعراء الرومانسيون عن آداب الرومانس . ويمكن القول إن (دون كيخوته) في عزلته المتخيلة يعلن عن وصول البطل الرومانسي الذي لا يكون العالم الخارجي عنده ذا معنى الا في حدود خياله الفردي . في الجدل الذي نشب بين (دون دييگو ده ميراندا) وبين (دون كيخوته) يخمد الاخير ذلك الجدل بنبرة شامخة . وإذ كان الحديث عن أخبار (الفرسان الهائمين) تساءل (دون دييگو) : « ولكن هل ثمة من يشك في

ss

أن تلك الاخبار زائفة ؟ » ويكون جواب (دون كيخوته) : « أنا أشك ، ولتنتهِ المسألة عند هذا الحد » . (١٦/٢) .

ربما كان دون كيخوته أكثر الكتب أثراً في تاريخ الرواية . كان أبلغ دليل على عبقرية (ثيربانتس) أنه جسّد في شخصيته الرئيستين (دون كيخوته) و(سانچو پانزا) الدافعين الدائمين الشاملين في الفن القصصي . يقدم (كيخوته) الخيال منسرحاً من عالم الحس والملاحظة ، يطمح نحو المثالي . يؤدي هذا الطريق الى الجنون ، والى التيسير النبيل للاسطورة وصفتها الايحائية . وينشغل (سانچوپانزا) بتسجيل العجائب العادية والخضوع لسلطانها . ولا يكون لحياته العنيفة من معنى الا في علاقتها بالقناعات والانجازات العادية . لكن (كيخوته) يجب أن يأكل ويشرب . ويتحمل السجن والضربات ، ويدرك قساوة المادة . و(سانچو) بدوره يترك أسرته ويشرع في رحلة لا يعلم طولها مع (دون كيخوته) على أمل أن يصبح حاكم جزيرة مجهولة (وخيالية كذلك). وهما ضروريان بعضهما لبعض . وهما يفسران العالم بعضهما لبعض . وهما يصوران دافع المحاكاة ودافع الرفع الى المستوى المثالي في اعتماد الواحد على الآخر .

وقد كان بوسع (ثيربانتس) أن يوحي بهذا التوازن والتداخل لأنه ، بالرغم من ريبته المشروعة بخيالات رومانس الفروسية ، كان ما يزال مسلّماً بأساليب الرومانس في بناء

الحبكة : فهو يستخدم أحداثاً متداخلة متشابكة ، حيث نجد موضوعات ، يبدو أنها قد انتهت منذ أمد بعيد ، تعود للظهور بعد مئات الصفحات . فهو يقطع الاحداث بشكل عرضي ؛ وهو يُداخِل قصصاً ترويها الشخصيات ؛ وهو يظهر الفارس يسير وئيداً نحو اللانهاية .

نجد أشهر هجوم على قصص رومانس الفروسية في هذا الكتاب على لسان الكاهن . ورغم أنه من الخطأ النظر إلى هذا المقطع على أنه يلخّص أغراض الكاتب وأفكاره ، يكون من المفيد الاقتطاف منه على شيء من التوسّع ، لأنه يصوّر خصائص الرومانس ، ولأنه كذلك يحدد الطرق التي سار فيها كثير من النقد اللاحق . يعترف الكاهن أنه « قد اندفع وراء لذة باطلة زائفة لقراءة أكثر ما قد طبع منها تقريباً » ولكنه يضيف « لم أستطع إقناع نفسي قط على الاستمرار في قراءة أية قصة منها حتى النهاية » . لكنه بالرغم من هذا الادعاء المتعالي يذهب في مناقشة علاقة الأجزاء بالكل .

> أي جمال يمكن أن يوجد ، بل أي تناسب بين أجزاء الكل ، أو بين الكل والأجزاء المختلفة ، في كتاب ، أو خرافة ، حيث يستطيع فتى في السادسة عشرة من العمر ، بضربة سيف واحدة ، أن يقطع إلى نصفين عملاقاً يضارع في الطول برج كنيسة ، بسهولة من يقطع العجين ؟ . . . وماذا يمكن أن نقول عن السهولة واليسر

SS

التي ترتمي بها مليكة جليلة أو أمبراطورة بين ذراعي فارس هائم غير معروف ؟ . . . ولئن كان الجواب أن الأشخاص الذين يؤلفون هذه الكتب إنما يفعلون ذلك على أنها أكاذيب ؛ وهم من أجل ذلك غير مرغمين على مراعاة الدقائق واحترام الحقيقة ؛ فسوف يكون جوابي أن الزيف يستجلب المديح على قدر ما يقترب من الحقيقة ، وأنه يبعث السرور بقدر ما يكون موضع شك واحتمال . يجب أن تكون القصص الخرافية مناسبة لإدراك القارىء ، وأن تؤلف بحيث تغيب جميع المستحيلات وتبدو جميع الأحداث العظيمة ممكنة ، ويكون الذهن جميعه متعلقاً في ترقّب ، لكي تُدهش وتُفاجىء وتُسرّ وتُسلّي ؛ لكي تسير المسرة والعجب جنباً إلى جنب . . . لم أشاهد قط كتاباً عن الفرسان الهائمين يقدم جسم خرافة كامل بجميع أجزائه ، بحيث يكون الوسط فيه مسؤولاً تجاه البداية ، والنهاية تجاه البداية والوسط ؛ بل على العكس من ذلك ، أجدهم يخلقونها بأطراف كثيرة بحيث تبدو أشبه بمخلوق أسطوري أو غول من دون شكل جيد التناسب . وإلى جانب ذلك جميعاً يكون أسلوبهم غير مشذّب ، وأفعالهم غير معقولة ، وحبهم غير متواضع ، وتصرفهم تعوزه الكياسة ، ومعاركهم مملة ، ولغتهم

تافهة ، ورحلاتهم تجافي المعقول ؛ وباختصار هم
خلو من الإبداع الأصيل ، لذلك يجب إبعادهم عن
المجتمع المسيحي بوصفهم لا فائدة منهم ،
ومتحاملين .

(القسم الأول ، الكتاب الرابع ، الفصل
العشرون الترجمة الانكليزية بقلم موتو)

تجوس أطياف أفلاطون وأرسطو خلال هذه القطعة من النقد النموذجي في عصر الانبعاث . وتكون الاعتراضات الجمالية الرئيسة منصبّة على اضطراب التناسب في قصص الرومانس ، وإخفاقها في حمل القارىء على تعليق عدم التصديق . والتهمة الثانية أشد وقعاً . يبين (ثيربانتس) في رواية **دون كيخوته** نفسها كيف يجعل الخيال يشبه الحقيقة بحيث لا يمكن الشعور بالمستحيلات على أنها مستحيلة ، وبحيث يستمر الخيال في اتخاذ شكل ومعنى .

يكون السرور الرئيس في الرومانس في شكل **العَجَب** ، وهي كلمة لم يدقق في ترجمتها (موتو) فجعلها (الإعجاب) . لكن **العَجَب** يمزج الدهشة المحرِّرة مع وعي مبهج بسيطرة المؤلف . إذا أردنا أن نشعر بالدهشة علينا أن نصدق بما يقال لنا (وقد كان **العَجَب** كذلك من وسائل البلاغة الدينية) . يكون (الابتكار المبدع) عند (ثيربانتس) مما يساعد (دون كيخوته) على خلق الجواب الممكن الوحيد عن اتهامات الكاهن . يبدأ

«دون كيخوته» بلغة النقد ، مشيراً إلى الصفة التاريخية في أسلوب الرومانس : وطريقته في « إنزال الأب ، والأم ، والوطن ، والأهل ، والعصر ، والمكان ، والأفعال إلى أصغر منزلة ، ويوماً بيوم » . لكن وصفه النقدي يبدأ بالتدريج في اتخاذ شكل فيصبح القصة ، ونجد أنفسنا نتحوّل من المناقشة إلى الافتتان ، نتجول مع فارسه الهائم (الذي يستحضره في الحال) خلال قلعة حقيقية بشكل مفصل ، تحيط بنا الآن ونحن نقرأ .

فمثلاً ، قل لي فديتك ، هل ثمة ما يبعث السرور أكثر من قراءة وصف حي ، أي كما لو أنه يستحضر أمام ناظريك مثل هذه المغامرة ؟ بحيرة شاسعة من قار يفور ، فيها ما لا يحصى من الأفاعي والحيّات والتماسيح وغيرها من صنوف المخلوقات الشرسة المريعة ، تسبح وتتلاطم جيئة وذهوباً ، تلوح أمام عين الفارس الهائم [يناديه صوت من البحيرة يدعوه للنزال وبلوغ النعيم . فيقفز إلى البحيرة ويجد نفسه « على حين غرّة وسط حقول خضر » . ويتجول خلال حديقة فردوسية حتى يبلغ قلعة « جدرانها من سميك الذهب ، وتحصيناتها من الماس ، وبواباتها من الزنبق » . يقوم على خدمته كثير من السيدات] . يا له من مشهد إذ يحملنه إلى بهو آخر ، حيث الموائد قد صُفّت بحسن

نظام ، فكيف لا يدهش ويعجب ؟ هناك يسكبن على يديه ماءً قطرنه من العنبر وفوّاح الزهور ، ويجلسنه على كرسي من العاج ؛ وإذ تخلد جميع الصبايا حوله إلى الصمت ، تُحمل أطايب الطعام ، تغطيها نفائس اللذائذ ، فتتوقف منه الشهية ، حيرى أي صنف تختار لترضي هواه ؛ وفي الوقت نفسه تشنّف سمعه أفانين اللحون من عذب الغناء ، وليس من يعرف مُرسلها ومن أين تجيء . وفوق ذلك ، ماذا نكون قد رأينا ، بعد ما انتهى العشاء ، ورفعت الموائد ، وبقي الفارس متكئاً في مجلسه ، ينكش أسنانه ، كما جرت العادة ؛ إذ أقبلت إليه صبية أخرى ، يفوق حسنها كل من سبقها ، تدخل البهو على غير توقّع ، وتجلس إلى جانب الفارس ، وتبدأ فتخبره أي قلعة هذه ، وكيف أنها مسحورة فيها ، مع حكايا غيرها كثيرة ، فيدهش الفارس ، ويعجب كل من يقرأ سيرته .

(٢٣/٤/١)

بذلك نجد أنفسنا تارة أخرى خارج قلعة الخيال ، نقرأ السيرة ، ولكننا ما نزال وسط ذلك العالم الأرحب الذي خلقه «ثيربانتس» . مثلما يلخص وصف الكاهن الاعتراضات النقدية على الرومانس ، كذلك تمثل قصة «دون كيخوته» (التي لا يسمح لي المجال بأكثر من مقتطف صغير منها) قوة الرومانس .

وتأتي صفتها المباشرة من الحواس ، التي تنتثار جميعها واحدة بعد أخرى . وتنشأ هذه الصفة كذلك من طبيعة الارتجال العرضية المألوفة (ينكش أسنانه ، كما جرت العادة) ومن الاستدعاء الاستعراضي للموضوعات القصصية المثالية : الرحلة الخطرة إلى القلعة المسحورة ، وليمة اللذائذ ، القصة الجديدة النابعة من قصته .

تبين قصة (دون كيخوته) انتصار الخيال إذ تحوِّل الوصف العام إلى شيء حي ، مستساغ ، وفي متناول التجربة الشخصية . إن هذا هو ما يعطي الأساس الخلقي في اعترافه المفخّم بعد بضعة أسطر : (منذ أصبحت فارساً هائماً صرت شجاعاً ، مجاملاً ، كريماً ، مهذباً ، معطاءً ، متمدناً ، مقداماً ، دمثاً ، صبوراً ، أتحمل المصاعب ، والسجن ، والسحر) . ثمة تفاهة في هذا ـ كما في قصته ـ لكن ثمة كذلك سرور نبيل وثقة . إن السيطرة العجيبة والحرية التي يعالج ثيربانتس الحادثة بها يجعلها (عن عمد حتماً) مثالاً يُحتذى في ذلك الامتياز الخاص الذي يجده الكاهن في الرومانس : الفرصة التي يقدمها للذهن الموهوب أن يعرض نفسه .

ينجح (ثيربانتس) في **دون كيخوته** في الارتفاع فوق الرومانس والوصول إلى ما خلفه ليشمل أنماطاً أخرى من كتابات الخيال . نجد البطل ، خلافاً للفارس التقليدي في الرومانس ،

يكتب وصيته ويموت في فراشه . ولا تنتهي أوهام الحياة إلا بالموت لأنها تغذي مدركاتنا جميعاً . ينتهي الكتاب بملاعبة أخيرة بحقيقة متخيَّلة ووهم متخيَّل ؛ إذ يتحدث (ثيربانتس) بلسان (سيدي حامد بن الانجيلي)[٣] فيقول « من أجلي وحدي ولد (دون كيخوته) ، ومن أجله ولدتُ ؛ كان عليه أن يفعل ؛ وعليّ أن أكتب ؛ وكلانا معاً لا نكوّن إلا واحداً » . توضح رواية **دون كيخوته** إلى أي حد يجب على الفن القصصي الجيد أن يشترك مع خصائص الرومانس ؛ يخلق الفن القصصي وهماً واضحاً ؛ وهو يخلق عالم خيال غامر يتكون من تفصيلات ينظر إليها من خلال تركيز يوحي بالمثالي ؛ وهو يتماسك بفعل الخيال الذاتي عند الكاتب . وعلى أشمل المستويات وأثبتها ، قد يكون من الأدق النظر إلى الرواية الواقعية على أنها تحوّل في الرومانس لا حلول محلّه .

اضمحلال الرومانس

كان رومانس القصور في بداياته الأوْلى يخاطب خبرات الناس بشكل أكثر مباشرة بكثير مما يفعل الأدب الكلاسي الذي يخص المتعلمين ؛ لكن رومانس القصور هذا ، في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر ، تراجع لحين إلى عالم قصيّ شديد النمطية ، يبتعد بشكل لا يكاد يتميّز عن الخبرة الفعلية الممكنة . لقد غدا فكر الكلاسية المحدثة[٤] وما قدمته

من أشكال مما يناسب مزاج العصر . بوسعنا ملاحظة حركة الانحسار وهي تبدأ ، ربما ، في النبرة المتأنية الأرستقراطية اللعوب التي نلمسها في **آركاديا**[٥] بتضميناتها التي تشبه ما يوجد في (الرواية ذات المفتاح) التي لا يفهمها إلا أعضاء الحلقة الداخلية . ويبدو ذلك أكثر وضوحاً في قصص الرومانس الفرنسية في القرن السابع عشر التي بقيت مشهورة في انكلترا في القرن الثامن عشر . فرواية (أونوريه دورفيه) بعنوان **لاستريه** /ذات النجوم/ التي ظهرت في وقت يقترب من ظهور **دون كيخوته** ، وبخمسة أجزاء بين ١٦٠٧ و ١٦١٩ تتميز بخط قصصي نادر متماوج ؛ وتصدر مباهجها من صفتها الرعوية ذات الطابع الكلاسي المحدث . وربما كانت أهم قصص الرومانس الفرنسية المؤثرة في إنكلترا هي **سيروس العظيم** بما فيها من توكيد على الشجاعة والشرف . فقد أدخلت نبرة الاهتمامات (البطولية) التي توجد في أواخر القرن السابع عشر . تستند قصص الرومانس النثرية هذه في القرن السابع عشر على (الملاحم الرومانسية) عند (آريوستو) و(تاسّو) التي تجمع عناصر (أنشودة البطولة) من عصر (شارلمان) /القرن الثامن في فرنسا/ مع عناصر أخرى من رومانس آرثر . تعالج قصص الرومانس الفرنسية مسائل خارقة : معارك فردية ضخمة بالسلاح ، مصادفات معجزة ، أفكار مضخمة عن الشرف في الحب :

SS

لكن الحب أولاً ـ للحب أشادت هيكلاً
من اثني عشر مجلداً ضخماً من الرومانس الفرنسي ،
موشّاة بالذهب .
(اغتصاب خصلة الشعر ، ١٧١٢ ، ٢/٣٧ - ٨)

وترمز عبارة (پوپ) : «موشاة بالذهب» إلى عنصر الاستعراض والطيش المأمون ، وتغمز طريقة النظر إلى تلك القصص واستخدامها في الأقل ، إن لم تكن نيلاً من الأعمال نفسها . فقد كانت جزءاً من عالم المال والرخاء المطلق .

وقد يكون هذا أحد الأسباب التي جعلت (ملتن) يتخلى عن فكرته السابقة عن ملحمة تتعلق بالملك آرثر ، عندما كان يبحث عن موضوع لمشروع أسطورة كبرى .

غير ميّال بطبعه لوصف
الحروب التي وحدها لم تزل موضوعاً
يوصف بالبطولة ، وأبرز ما فيها يصف
بفوضى طويلة مملّة فرسانَ خرافة
في معارك خيال ؛ والجهد الأفضل
في الصبر والشهادة البطولية
لا يحظى بالنشيد ؛ أو لوصف السباقات والألعاب ،
أو عدّة الفارس ، أو مطرّز التروس ،
أو عجيب النقوش ، أو زاهي السروج على الجياد ؛

ss

من منمنم الحرير أو وشي الحمائل ، أو فرسان أشدّاء
في الطعن والنزال ؛ أو وليمة باذخة
في بهوٍ يحف بها سعاة وندمان ؛
لا حسن الصنعة ولا تافه المقصد
يسبغ اسم البطولة في عدلٍ
على المرء أو على القصيد .

(الفردوس المفقود ، ٩ ، ٢٧ - ٤١)

يرفض (ملتن) معارك « الخيال » ، و «حسن الصنعة أو تافه المقصد » وينكر ما يحسبه التفاهة الجوهرية في اهتمامات الفروسية ، دون البطولي الحق ، الذي يغلب أن يوجد التعبير عنه في الصبر لا في الشجاعة . ويجرّد نفسه لا لوصف « فوضى مملة » يثيرها فرسان الخيال بل لوصف الحرب في السماء ؛ لا لوصف حدائق الفردوس الحسية وحدها بل لوصف الفردوس نفسه . وعندما يفعل ذلك لا يفيده أن يستمد من لغة سبق أن ألفناها من قصص رومانس البطولة .

نجد (بَنْيَن) في **مسيرة الحاج** يعيد في شكل يكاد يوازي ذلك تفسير موضوعات من قصص الرومانس الشائعة في أسلوب حكاية الرمز الدينية . وهو يخلق تآلفاً خيالياً بين لغة الكتاب المقدس وقصصه وبين لغة وقصص توجد في أعمال رومانس مثل **بيفس من أهالي ساوثامپتن** أو **السبعة الأبطال في العالم**

المسيحي . ويقال أحياناً إنه كان على علم بالكتاب الأول من **مليكة الجان** ، رغم أن (هارولد گولدر) الذي عقد دراسة مفصلة عن عناصر الرومانس عند (بَنْيَن) يظن ذلك غير محتمل ((بَنْيَن وسپنسر) ، **منشورات رابطة اللغات الحديثة ، ٤٥ ، ١٩٣٠**) . ثمة مؤثرات رومانس تقليدية بادية الوضوح في شخص (أپوليون) و «اليأس الأعظم» في قلعته المسحورة . ولا يمكن بلوغ المسرّات في « البيت الجميل » إلا عن طريق ممرّ خدّاع في تل صعب المرتقى . (ارتمى فارس (دون كيخوته) في البحيرة الفوّارة ليبلغ قلعته السعيدة) . و « الجبال اللذيذة » ينتشر فيها الرعاة . لقد تحول الرومانس الدنيوي ليفسّر في تجربة دينية . وقد سبق إقامة العلاقة بين الرومانس والدين في القصص الأسطورية عن الكأس المقدسة ؛ ويكون الرومانس عند الكتاب المتطهّرين[٦] /البيوريتان/ محض أداة تُستخدَم وتُتجاوَز ، على طريق المعرفة الدينية .

في نهاية القرن السابع عشر ، بقي الرومانس النثري في ثلاثة أشكال : الرومانس البطولي الفرنسي الأرستقراطي ، الرومانس الذي تحول الى معنى ديني عند المتطهّرين ، و (قصص رومانس الإجرام) الشعبية التي استمد منها (ديفو) بعد ذلك . كانت قصص رومانس الإجرام تقدم وصفاً حياً لما يدور في العالم الخفي ، وتكون ذروتها في العادة خطاب موت بطولي يسبق الإعدام . وهي تصوّر واحداً من استطالات الرومانس على

شيء من التناقض الظاهر : قصص على الجمهور أن يصدّق أنها حدثت فعلاً ، اذا كان يريد التمتع بما تقدمه من إثارة وتنفيس . (تقدم المجلة الشائعة **قصص رومانس حقيقية** استمراراً لهذا التقليد .) تعالج (قصص رومانس الإجرام) هذه مغامرات ذات حضور (في الزمان والمكان) ، وتمارس ، في الخيال ، رغبات لا يمكن القيام بها في الحياة بشكل مأمون . في واحدة من أشهر هذه القصص بعنوان **كشف النقاب عن السيدة المزيّفة** يقول المؤلف (فرانس كير كمن) في سيرته الذاتية **المواطن ذو الحظ العاثر** (١٦٧٣) إنه مثل (دون كيخوته) ، تسحره قصص الرومانس دائماً . يتغيّر الرومانس بتغيّر الجمهور : فقرّاء مثل هذه الأعمال كانوا في الغالب من صغار التجار وغيرهم من أفراد الطبقة الوسطى الأدنى ممن كانوا يعتمدون على المنزلة المحترمة . ويشكل (رومانس الإجرام) أحد أنواع التوفيق المبكرة بين (الرواية) و (الرومانس) . ويستخدم (ديفو) في رواياته الأساليب التي تطورت عن ذلك . ثم غيّر (فيلدنك) في تلك الأساليب في وصفه السياسي لتناسب المحاكاة البطولية الهازئة في روايته **جوناثان وايلد** .

في أواسط القرن الثامن عشر غدت قصص الرومانس الفرنسية تبدو ذات بهرجة تشبه ما يعْلَق بنمطٍ حديث عهد بالزوال ، وصار الكتّاب المعاصرون ينظرون الى شكل الرومانس على أنه شيء يخص الماضي . ولأن الرومانس كان

شكلاً قديماً صار يعدّ شيئاً همجياً ، جزءاً من طفولة العالم التي حل محلها الآن أنماط اكثر تحضّراً . صحيح أن صفة (رومانس) بقيت تطلق على ألوان عديدة من القصص النثري ، وبخاصة تلك الكتب المسلية التي كتبها نساء مثل (إليزا هيوود) . لكن الحقبة الخامسة من القرن الثامن عشر أرست قواعد الرواية عن الحياة العادية او المألوفة في أعمال (رچاردسن) و (فيلدنك) . في عام ١٧٥٠ كتب (دكتور جونسن) في العدد الرابع من رامبلر يقول :

> إن الأعمال الروائية التي يبدو أن الجيل الحاضر يجد فيها متعة خاصة هي تلك التي تعرض الحياة في صورتها الحقيقية ، لا تغيّر فيها سوى أحداث مما يقع في العالم كل يوم ، ولا تؤثر فيها سوى عواطف وخصائص مما يوجد بالفعل عند الحديث مع الناس .
>
> وقد لا يكون مجافاة للصدق أن ندعو هذا النوع من الكتابة « كوميديا الرومانس » ويجب أن تعامل بما يشبه قواعد الشعر الكوميدي . إذ يكون مجالها تقديم الأحداث الطبيعية بوسائل سهلة ، والإبقاء على حب الاستطلاع من دون الاستناد الى العجب : ومن أجل ذلك تقع خارج الطرائق والتجارب في الرومانس البطولي ، ولا يمكنها استخدام عمالقة لاختطاف سيدة من طقوس الزواج ، ولا فرسانٍ لاستعادتها من

الأسر ؛ وهي لا تستطيع أن تلقي باشخاص في متاهات الصحارى ، ولا وضعهم في قلاع خيالية .

ما يزال (جونسن) يستعمل كلمة (رومانس) :. فالرواية كوميديا الرومانس في مقابلة الرومانس البطولي . (كان اصطلاح «رواية» لم يتوطد بشكل عام حتى وقت متأخر قليلا في القرن الثامن عشر .) تكون (الصورة الحقيقية) للحياة عنده هي الحالة اليومية ، وهو لا يفهم لماذا كان (الاندفاع الهائج للخيال يلقى كل هذا القبول في عصور التمدن والمعرفة) . وهو يقول إن النوع الجديد من الكتابة يفرض مسؤوليات جديدة على الكتّاب لأن في قصص الرومانس السابقة (لم يكن القاريء في خطر كبير أن يطبّق ذلك على نفسه) ويمكن وضع ذلك مقابل رأي (سدني) في كون قصص الرومانس تقدم أمثلة تحتذى . لكن الآن (يقف المغامر على مستوى سائر العالم) و (يأمل المشاهدون الشباب ، بملاحظة سلوكه ونجاحه ، أن ينظموا ما يقومون به من أفعال) . وهذا يقود (جونسن) في الواقع أن يطالب الرواية بالقيام بوظيفة الرومانس في رفع الاشياء الى المستوى المثالي رغم أنه يفسر المثالي في عبارات خلقية صرف : (في قصص حيث لا تجد الدقة التاريخية مكاناً ، لا أستطيع أن أرى لماذا لا تعرض أكمل فكرة عن الفضيلة . . . والرذيلة ، لأن الرذيلة يجب أن تكشف ، يجب أن تثير النفور دائماً) .

إن ما يريده (جونسن) سيكون أقرب الى ما يخصصه الرومانس من (أنماط) منه الى أي شيء قدّمه التطور الفعلي المتأخر في الرواية . ويرجع بعض السبب في ذلك الى ما كان لديه من آراء كلاسية محدثة ومسيحية ، ولكنه يكاد يصدر حتماً من موقف ذهني تجاه القصص ، يقوم على خبرة (قصص الرومانس القديمة) مهما كان يظن نفسه على اختلاف معها . ويمكن ملاحظة هذه العلاقة بشكل معبّر في راسيلاس التي كتبها بعد ذلك بسنوات قليلة . إن الجدل بأكمله في الكتاب يقف بوجه المثالية بشكل ظاهر ؛ لكن (الحكاية المشرقية) تستخدم بشكل وعظي من أجل بناء القصة ؛ فهو يذكّرنا باسطورة (إيكاروس) ؛ وشخصياته (أنماط) ؛ وهو يقدم مغامرة جامحة واحدة ـ في صورة وقوع (پكوه) في أسر البدو ـ ولكنه يصرّ على قلبها الى صورة متحضرة . إن (پكوه) لم تغتصب ، رغم أنها خطفت . وكان آسرها مهذباً . وأنا أكاد أقول إن هذه الحادثة (التي تجري على نقيض الاتجاه العام في الكتاب الذي يشير الى أن الاشياء هي أسوأ مما تبدو) تمثل شكل الرومانس الخاص عند (جونسن) ، حيث يصدر العقل والتمدن عن همجية ظاهرة . وهي تشكل قلباً ساخراً للمسار العام لمثل هذه الحوادث كما تشكِّل تحقيق رغبة متمدن في آنٍ معاً .

والرواية ، مصداقاً لمعجم (جونسن) ، « حكاية ناعمة ، عن الحب عادةً» ؛ والرومانس «خرافة قتال من القرون

الوسطى ؛ حكاية عن مغامرات جامحة في الحب والفروسية » .
ويقول إن الرومانس يقدم عالماً ذاتي الهدف ، يخضع لقوانينه الذاتية ولا يتصل بالواقعي الا من بعيد ؛ بينما تتعامل الرواية بالمسائل اليومية . ويتضخم هذا التطرف حتى في حدود الروايات التي كانت حاضرة في ذهنه . فرواية **كلاريسا** لا تكاد تعالج (حوادث مما يقع كل يوم في العالم) . لكنه يقف عند فرق جوهري : يمكن تطبيق الرواية مباشرة ، لا بشكل رمزي وحسب ، على الحياة العادية .

تطمح الرواية أن تكون نوعاً من كتب التاريخ والسلوك .
ورغبتها أن تكون نوعاً من التاريخ موجودة في **دون كيخوته** التي يدعوها (ثيربانتس) باسم « سيرة » - وهي كلمة قد تعني في الاسبانية « قصة » و « تاريخ »[٧] . يتحدث (فيلدنك) بشكل عابث في **توم جونز** عن الروائيين بوصفهم « كتّاب تاريخ لا يستمدون مادتهم من السجلات » (القسم ٩ ، الفصل ١) .
كان الرومانس يستمد كثيراً من طاقته من التاريخ : وكان يركّز على الاعمال البطولية ؛ في حين تركّز الرواية على التاريخ (الاجتماعي) . وزيادة على ذلك ، كما يشير (يوفيوس) في كتاب (كلارا ريف) بعنوان **تطور الرومانس** ، حتى كانت كتب الرومانس القديمة أيضاً تقلب التاريخ الى نوع من القصص .
يركز الرومانس على الامكانات المثالية ؛ وتركز الرواية على الامكانات الفعلية . يتحدث (فيلدنك) عن « روايات حمقاء

وقصص رومانس فظيعة » . في هذه الفترة توضع المبالغة والبعد في الرومانس دائماً في مقابلة الصفة المباشرة في الرواية ـ مهما يظن من تفاهة اهتماماتها .

يمثل بعض هذا الكلام نوعاً من الشعوذة الأدبية من جانب الروائيين الذين استخدموه وسيلة لخلق ما يشبه الحقيقة . في **كيخوته الانثى** ، وهي واحدة من أوائل الروايات التي تناهض الرومانس والتي منها رواية (جين اوستن) بعنوان **كنيسة نورثانجر** ، تلاحق (شارلوت لينكس) أحوال شابة تكونت آمالها في الحياة بشكل رئيس من قراءة مضللة في مكتبة جدها «حيث كان ، لسوء حظها ، خزين عظيم من قصص الرومانس ، والأسوأ من ذلك ، أنها لم تكن بالأصل الفرنسي ، بل في ترجمات رديئة جدا » . . . « عن طريقها صارت تعتقد أن الحب هو المبدأ الحاكم في العالم ؛ وأن أية عاطفة أخرى تأتي في المنزلة بعد هذا ؛ وأنه كان السبب في جميع أنواع السعادة والتعاسة في الحياة » .

لقد جعلت قصص الرومانس قراءها ـ الذين كانوا من النساء في الغالب ـ يغرقون أنفسهم من دون مسؤولية في عالم مضطرب جعل الحياة الحقيقية شاحبة بالنسبة اليه . والخوف أن الرومانس قد يغوي الخيال ويضلله قد يعود الى إدراك نصف معترف به أن حياة النساء كانت محدودة جداً في إمكاناتها الفعلية . و (العجيب) موضع شك ، لأنه لا يصدق بشكل جيد

مع الخبرة ، والاكثر من ذلك ، ربما ، لأن الصدفة والسحر يخلقان نوعاً من الحرية الوثنية تقع على مرمى بعيد من عالم الواجب . كان انتصار (رچاردسن) في الرواية يعود الى قدرته على إطلاق واستخدام تطرّفات نفسية من دون ان يفقد السيطرة على المسؤوليات التي تخلقها الحياة الفعلية . يتحرك الدافع (الثوري) في **پاميلا** وفي **كلاريسا** ويبشر بالانتعاش الرومانسي . لكن من غير الحكمة الادعاء أن أياً من الروايتين تشبه قصص الرومانس في الأثر العام . يستخدم (رچاردسن) عناصر الرومانس لكنه يضعها في علاقة مع الخبرة المعاصرة .

وهو يميز الانغماس الذاتي الذي ينطوي عليه الرومانس الصرف . إن (ڤليس) ، الذي لا ينظر الى نفسه الا من خلال سلسلة من المواقف الادبية ، يشبّه نفسه حيناً ببطل الرومانس :

(هل كان ثمة من بطل في قصة رومانس (عدا عن مقاتلة العمالقة والتنانين) قد دعي الى مصاعب أشد ؟) . ويذهب (رچاردسن) خارج نطاق الرومانس : في **پاميلا** بتكريس الجزء الثاني لواجبات الحياة الزوجية عند بطلته ؛ وفي **كلاريسا** برفض (النهاية السعيدة) بتزويج بطلته من عشيقها وبالسير بالرواية الى مأساة دينية . وفي **سر چارلز گرانديسن** يخلق صيغة القرن الثامن عشر للفارس الكامل بمفهوم الفروسية . وهو بذلك يقع في سياق المتطهرين أمثال (ملتن) و (بَنْيَن) إذ يستوعب قوة الرومانس ويقلبها الى أغراض دينية .

ss

رغم أن ‹ قصص الرومانس › كانت موضع شك ، لأن عوالم الحلم فيها تقود الى الغواية والضلال ، فان ما فيها من كرم يميز المثل العليا في الحب كان موضع تقدير كذلك . يحسن شرح هذه المسألة ‹جيمز فورديايس› في كتابه **مواعظ للشابات** (١٧٦٦) ـ وهو الكتاب الذي أخفقت ‹ليديا بينيت› في الاستماع اليه عندما كان ‹ مستر كولنز › يتلوه في كبرياء وتحامل :

> في الرومانس القديم كانت العاطفة تبدو بكل حماسها . لكنه كان حماس الشرف ؛ هناك كان الحب والشرف سيّان . كان في الرجال إخلاص ومروءة ونبل ؛ وكانت النساء نماذج طهر ورفعة ووداد . . . كانت الشخصيات ، من دون شك ، تعلو على الطبيعة ؛ وكانت الحوادث التي تروى اكيدة ، تمزج في العادة بمغالاة بالغة السخف .
>
> واليوم ، أظن أن تلك القصص قد تقرأ بكامل الأمان ، إذا كان ثمة من يريد النظر فيها .

الايام التي نعيش فيها ليست في خطر من اكتساب نظام الفضيلة من الرومانس .

كان الرومانس يرى على أنه مبعث اضطراب خطر ، لكنه ليس بالضرورة دليل ضلالة خلقية . وقد كان كذلك يرى أنه يتهدد سيادة العقل (رغم أن هذه النقطة كانت موضع نقاش

أقل) . في مقدمة **إيڤلينا** (١٧٧٨) تهيّء ‹فاني برني› قراءها لخيبة أمل إذا كانوا يأملون في « حدود قصة رومانس ، حيث تتلون القصة بجميع ألوان الخيال الباذخ ، حيث يكون العقل طريداً ، حيث تكون رفعة العجب رافضة لكل عون من الاحتمال الوقور » .

الانتعاش الغوطي

عندما بدأت ‹فاني برني› بالكتابة كان ثمة خطر في طور الظهور ، يتهدد العقل اكثر من قصص الرومانس القديمة . تشير الى ذلك عبارة (رفعة العجيب) . وقد سبق ذلك بسنة ظهور كتاب ‹كلارا ريڤ› بعنوان **بطل الفضيلة او البارون الانگليزي العجوز** الذي يتحدث عن وريث مفقود وجناح قلعة مهدم مسكون بالارواح . كانت ‹كلارا ريڤ› تتبع نمطاً بدأ قبل ذلك بحقبة من الزمان ، عام ١٧٦٥ ، يوم نشر ‹هوارس ولپول› كتابه **قلعة أوترانتو** . كان نمط الرومانس الغوطي قد بدأ حقاً ، رغم ان ‹مسز رادكلف› ـ أشهر من أشاعه من المؤلفين ـ لم تصدر أولى رواياتها **أسرار أدولفو** حتى عام ١٧٩٤ . وفي عام ١٧٧٣ نشرت ‹أ. ل. أيكن› (مسز باربو) دراسة عن قصص الرومانس و « عن السرور المستمد من أشياء الرعب » (**متفرقات نثرية**) . تجمع الدراستان (الرومانس الغوطي القديم والحكاية المشرقية) وتفرقان بين نوعين من الرعب : (الرعب الطبيعي)

الذي يرتبط بالحياة ويميل نحو الإيلام ، و(العجيب) الذي يؤدي الى (رعب مصطنع) . وهذا (الرعب المصطنع) يشمل العَجَب ، وفيه تتغلب الدهشة على الألم . لقد أعاد الروائيون الغوطيون اكتشاف قوة الإحساس ، الذي كان دوماً جزءاً من متعة الرومانس ، تحت أسماء مثل (العَجَب) و(الإعجاب) . لكن (الإحساس) الآن أصبح مرتبطاً بالمريع والرفيع والفائق الطبيعة . وكان (العجيب) يلمس فيه الخطر .

كانت العجائب (أداة) الرومانس بالنسبة الى نقاد القرن الثامن عشر . تتحدث **المجلة الشهرية** (٢ ، ٣ ، ١٧٦٥) عن القصص الغوطي الذي أصبح شائعاً فتذكر (آلته من الأشباح والعفاريت) . تجاوزت هذه النظرة الآلية الصفاء القديم تجاه السحر ، ذلك المعنى المرن عن الممكن والمستحيل الذي يوحي بطابع الحكاية الرمزية في قصص الرومانس القروسطية ، من دون الحاجة الى تفسير كامل بأسلوب حكاية الرمز . يعيّن (هازلت) في وضوح الصفة التمثالية الراسخة للعجائب في كثير من الروايات الغوطية ، في حديثه عن أول هذه الروايات ، كما وجدها عند (ولپول) في كتابه **قلعة أوترانتو** (١٧٦٥) . وفي **الكتّاب الكوميديون الانكليز** (١٨١٩) يصف حادثة اليد الضخمة والذراع المندفعة في الساحة على أنها (جافة ، هزيلة ، من دون أثر) . تكوّن هذه العجائب (المادة الاولية لتمثيلية تنكريّة ؛ فهي تصدم الأحاسيس ولا تبلغ الخيال . وهي

SS

استحالة بدهية : شيء طاريء لم يعد شبحاً) . وهو يتحدث وفي ذهنه رؤى الحركة الرومانسية الراهنة ، وبذلك يكون جائراً في حكمه على تأثير (ولپول) . لكننا نلمس الوعي بالذات المعوِّق لدى الروائيين الغوطيين في المقدمة الاعتذارية التي وضعها (ولپول) للطبعة الاولى : (المعجزات ، الرؤى ، استحضار الارواح ، الأحلام ، وغيرها من خوارق الاحداث قد زالت الآن ، حتى في قصص الرومانس . ولم تكن الحال هكذا عندما بدأ مؤلفنا يكتب ، ولا عندما يفترض أن القصة قد حدثت) . وهو يتظاهر بالدقة التاريخية ، لكن رسائله توضح أن الالهام الذي أوحى بالكتاب قد نبع من مصادر أخرى غير التاريخ البعيد .

ففي رسالة الى (وليم كول) (٩ آذار ١٧٦٥) يقول (ولپول) إن الرومانس في كتابه قد نما من حلم رآه ، وأنه قد كتبه ليكون متنفَّساً عن السياسة . تشكل **قلعة أوترانتو** على إحدى المستويات تمثيلاً أسطورياً لتجربة (ولپول) السياسية . ويقول (ولپول) في رسالة لاحقة : (لقد كانت الرؤى ، كما تعلم ، مرتعاً دائماً لي ؛ ولم يبلغ بي العمر مبلغاً يدفعني للخصومة مع ما فيها من خواء ، لأني أكاد أقول أن ليس من حكمة تعادل مقايضة ما يدعى حقائق الحياة بالأحلام) . ويشكل الرومانس الغوطي بالرغم مما فيه من تفاهات عرضية ، نمطاً جاداً استطاع تحرير المادة الاولية في الأحلام والمخاوف واعادتها الى الفن

القصصي . في مقدمة **أوترانتو الثانية** ، يشير (ولپول) الى أن (محاكاة الطبيعة) التي برع فيها الروائيون في عصره تعني أن (منابع التصوّر قد سُدَّت بفعل التصاق شديد بالحياة العامة) .

مع ظهور الاهتمامات الغوطية تفتّحت بوابات طوفان التصور ، وبدأ الالتزام تجاه **الخيال** بوصفه نبع الالهام ، فبدأ يثمر عند الشعراء الرومانسيين . في **ملموت الجوّال** (١٨٢٠) يذهب المؤلف (ماتورن) بهذا النمط الى درجة التأمل الداخلي حيث يقول : (العواطف عندي هي الاحداث) . في الرومانس الغوطي تتحول المشاهد الرعوية الى غابات معتمة وجبال تبعث الرعب . ولم يعد المشهد الطبيعي يمثل الإشراق في التناسق الاجتماعي ، بل الجانب الخفي من الوعي ، حيث تكون الهوية الفردية (موضع رعاية الجمال والخوف معاً) حسب عبارة (وردزورث) . وتغدو الشخصيات أنماطاً ، رغم أن الشكل الجديد يتميز بدقة متزايدة في التحليل كما يظهر من مقارنة كتاب (مسز رادكلف) بعنوان **رومانس الغابة** مع كتابها الآخر **الايطالي** . وتحتفظ البطلات بتوهج في الفضيلة والجمال يدعو النذالة الى محاولة تدميرهما .

إن التمثيل الرمزي لدوافع الخير والشر في طبيعة الانسان يصل شكلاً بالغ الإقلاق في واحدة من أواخر الروايات على هذا النمط ، هي رواية (ماري شلي) بعنوان **فرانكنستاين** حيث تغدو النزعة الخلاقة عند الانسان كابوساً ، فتطلق وحشاً بوجه

العالم . وتغدو صفة الشيزوفرينيا / انفصام الشخصية / في **فرانكنستاين** موضوعاً تناوله (روبرت لويس ستيفنسن) في أواخر القرن التاسع عشر في **دكتور جيكل ومستر هايد** وفي القصة البوليسية ، حيث يكون الاعتماد متبادلاً بين البطل والنذل ، كما هو الحال بين (شرلوك هومز) و(موريارتي) . ولكني لا أريد متابعة هذه العلاقات اكثر مما فعلت ، لأن هذه الاعمال المتأخرة لا يمكن أن تعد في باب (قصص الرومانس) بشكل مقنع . ولكن الرومانس الغوطي مع ذلك قد أورث ميزة قوية من التصورات النفسية ، توجد بشكل خاص في قصص الرومانس عند (شيلر) ، وتستمر بقوة متميزة في القصص الالماني الذي كان دوماً على استعداد لتقبّل عناصر الرومانس اكثر مما فعلت الرواية الانكليزية .

والذي يسترعي النظر أن بعض الكتّاب السورياليين في حقبة ١٩٢٠ كانوا يرون أن الرواية الغوطية هي الوحيدة بين الآداب القديمة مما يستحق القراءة . والسبب في ذلك ميلها الى ضد العقلاني أو فوق العقلاني . يرى (أندريه بريتون) في **بيان السوريالية** (١٩٢٤) أن هذا النمط الأدبي فعل عامد من الإثارة ضد العقلانية ، ويؤكد أن (العجيب وحده يقدر أن يمنح الخصوبة لأعمال من نمط أدنى مثل الرواية) . وفي (العجيب ضد الغموض) (الذي أعيد نشره في **مدينة الحقول** ، باريس ، ١٩٥٣) يقول إن واجب السوريالي

تطوير أسطورة جمعية تناسب عصرنا لنفس السبب . . . الذي من أجله يجب النظر الى النمط الغوطي على أنه ظاهرة تميز الاضطراب الاجتماعي العظيم الذي أخذ بتلابيب أوربا في نهاية القرن الثامن عشر .

يحدد (بريتون) هنا واحدة من القوى الخاصة في الرومانس في جميع استطالاته . فهي تسجل بدقة خاصة المثل العليا والمخاوف في العصر ، التي لم تجد شكلاً آخر في التعبير . والرومانس محاكاة على مستوى أسطوري . وهذا لا يجعل منه دائماً أدباً جيداً ، او مادة جيدة للقراءة في عصر آخر ، ولكنه يعني أنه قادر على الإيحاء دائماً ؛ فهو يقوى على جعلنا نساهم لحين في التوتّرات النفسية التي تميز مجتمعات غريبة عنا . وبهذه الطريقة نغدو كذلك اكثر وعياً بطبيعة عصرنا نفسه .

SS

٤

الرومانسيّة والرومانس اللاحق

كانت (العجيب) يبدو العلامة المميزة للرومانس عند نقاد القرن السابع عشر والثامن عشر . وكان الموقف الرومانسي تجاه الرومانس والاشكال المرتبطة به يتميز بميلٍ واعٍ نحو الانعاش ـ بكلا المعنيين للكملة ـ لأنه يشكل حضوراً بوصفه تحذلقاً في النزوع الى القديم ، وبوصفه اعادةً الى الحياة الروحية كذلك .

في الفصل السابق حاولت متابعة الاستحالات التي مرّ بها الرومانس النثري في القرن الثامن عشر . وفي اثناء ذلك ، كان الرومانس الشعري يستمر في شكل قصيدة الحكاية الشعبية . لقد نشر (ماكفيرسن) أشعار أوشن عام ١٧٦٠ ، وبعد ذلك بخمس سنوات نشر (المطران پيرسي) مجموعة مخلفات الشعر الانگليزي القديم فنشأ اهتمام جديد بامكانيات عوالم قصيّة من الشعر غير الكلاسي .

SS

الرومانس وبعض الأشعار الرومانسية

ثمة ارتباط شديد بين كلمتي (رومانس) و(رومانسي) . في الانكليزية وفي ألمانية القرن الثامن عشر ، كانت كلمة (رومانسي) ما تزال تعني الأساس (الشيء الذي يمكن أن يحدث في قصة رومانس) - يقابلها في الفرنسية كلمة (رومانيسك) . كان الكتّاب الذين ظهروا في نهاية القرن الثامن عشر (وهي الفترة التي ينظر اليها عادة على أنها بداية العصر الرومانسي في انگلترا) يرون أن (ما يحدث في قصة رومانس) ليس محض شيء غير حقيقي أو مصطنع . بل إنه يعبّر عما ضاع او كُتم من قوى عاطفية في الخيال ، كانوا يريدون إطلاقها . وقد وجد الشعراء الرومانسيون هذه الحياة المعبِّرة في مصادر شتى تشبه الرومانس . فقد وجدوها في قصيدة الحكاية الشعبية ، سواء منها القصائد المطبوعة الشائعة (التي ربما كانت مصدر الالهام الرئيس في الشكل في **قصائد غنائية** عند (وردزورث) او قصائد الحدود [1] التقليدية | التي نلمس أثرها عند (كولردج) في قصيدة (الملاح العجوز)). ووجدوها في الحكايات المشرقية ، وبخاصة **ألف ليلة وليلة** . ثم وجدوها في الصيغة التي قدمتها الرواية الغوطية عن التاريخ (وتستند قصيدة (كولردج) بعنوان (كريستابل) على هذا التراث من الأدب) . ووجدوها في القرون الوسطى . (ويرى (شليگل) أن صفة (رومانسي) يمكن تطبيقها على أي عمل يستلهم القرون

ss

الوسطى دون الآداب الكلاسية) . وقد وجدوها كذلك في الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية ـ والمصدر الأخير يشكل أهمية خاصة في الأدب الألماني ؛ ورغم أني أحدّد النقاش بالكتّاب الرومانسيين الانگليز أرى من المفيد ملاحظة أن رسالة حول الرواية التي كتبها (شليگل) تفترض نوعاً من القصص أشد قرباً الى الرومانس منه الى الرواية الواقعية .

كان استحضار (الرومانس ذهبي اللسان رخيم العود) حسب عبارة (كيتس) يشكل واحداً من مصادر الخيال الكبرى في الشعر الرومانسي وما جاء بعده . ونلمس ذلك في (كبله خان)/ قصيدة كولردج / كما نلمسه عند (تنسن) في قصيدته (رعويات الملك) . ويبدو في كلتا الحالتين أن المغزى في القصيدة يستند على إقامة علاقة خيالية بين عالم الرومانس وعالم الشاعر نفسه : عند (كولردج) عالم حياته الخلاقة الداخلي ؛ وعند (تنسن) الحياة كلها في عصره الڤكتوري .عند شعراء الرومانسية في أوجها ، كان الرومانس أصلاً حالة من التأمل الداخلي : وكان ما فيه من قصور سرور وأراضي حوريات يقع في حدود الذهن . لقد تحولت المشاهد الطبيعية الشاسعة في رومانس القرون الوسطى وعصر الانبعاث الى / ما يدعى بالفرنسية / (مشاهد ريفية داخلية) .

نجد في قصيدة (كبله خان) واحداً من أغنى وأرفع أنواع

SS

التعبير عن توق الشاعر الخلاق ليعيد للحياة عوالم ضائعة ، في حدود الخيال . يعيد الشاعر ، من خلال لغة حسية ، بناء قصر السرور الذي شاده (كبله خان) . وتساعدنا أمثلة من آداب رومانس أخرى على تبيّن القصر والطريقة المكثفة في إثارة الحس :

في (كسانادو) أمر (كبله خان)
أن يشاد قصر سرور منيف :
حيث (آلف) ، النهر المقدس ، يجري
خلال كهوف ما عرفها انسان
نحو بحر لا شمس فيه .
فأفردت خمسة فراسخ مضاعفة من الأرض الخصيبة
تسوّرها الجدران والبروج :
وكانت هناك جنائن تزهو بجداول تتلوى ،
حيث الاشجار تزهر بفوّاح الطيوب ؛
وكانت هناك غابات عتيقة كالتلال ،
تلفّ بقاعاً مشمسة من الخضرة .

يعيد الشاعر من جديد قصر المسرّات الشرقي هذا خلال الحضور الأبدي للحواس والجسم البشري (الذي توحي به كلمات مثل (تسوّرها) و(تلف) وبشكل أوضح في لغة المقطع الثاني) .

SS

في المقطع الاخير يحاول الشاعر عن طريق مزج الحواس[٢] أن لا يستعيد صورة القصر وحده ، بل (الالحان والغناء) الذي كانت ترسله تلك (الصبية ذات المعزف) وهو ما خبره مرة واحدة في الحلم . ولو استطاع استعادة ذلك ، لتيسرت له الحرية لتجديد مملكة (كبله خان) ، لا بمحض إعادتها للحياة ، بل بتحويلها الى محيط جديد : الموسيقى . ولسوف تكون (قصيدة) والشاعر منشدها ، معبّرةً خلاقةً في أكمل وجه ، قادرة بالفعل على (بناء) القصر خلال هينمات الموسيقى (في النسيم)[٣] .

لو استطعت أن استعيد في دخيلتي
ألحانها وغناءها ،
إذن لحملتني الى حبور عميق ،
وبموسيقى صخابة متطاولة ،
سوف أشيد ذلك القصر في الهواء
ذلك القصر المشرق ! تلك الكهوف الثلجية !
وكل من يسمع سيراهم هناك ،
وكلهم سيصيح : حذار ! حذار !
من عينيه اللماحتين ، وشعره المتطاير !
ارسموا حوله دائرة ثلاثاً ،
واغمضوا عيونكم برعب مقدس ،
لأنه قد تغذى بقطر العسل ،

SS

وشرب من حليب الفردوس .

(وكل من يسمع سيراهم هناك) : سوف تصبح تلك الاشياء حقيقية من خلال سلطة الخيال في موسيقى الشاعر . وعندما تنتهي القصيدة يصبح الشاعر جزءاً من العالم الرؤوي العجيب الذي يصف ، على مستوى الافتراض (لو استطعت أن أستعيد) ، وعلى مستوى الواقع في الصيحة المتخيّلة (قد تغذى بقطر العسل) . تميز العملية في (كبله خان) تجربة الرومانس : فهي تقلب عالم خيال ، مفترضاً محتملاً مضطرباً في الغالب ، الى خبرة حقيقية ، فندخل ، من خلال تفصيلات الحواس ، عالم رؤى عجيب وملموس في الوقت نفسه . وقد يكون ثمة علاقة تحليلية متقطعة بين الرومانس والمخدرات[٤] ، لكن العلاقة الاكثر استمراراً تكون مع خبرة الاحلام ، وهي في متناول الجميع .

في نهاية (كبله خان) يصبح الشاعر شخصاً في المشهد الشعري . في حين يشكل الكاتب في الرومانس القروسطي حضوراً فضولياً ، فيعلّق ويفسّر ويعطي تعليقات جانبية للقارىء ، نجد الشاعر في الفترة الرومانسية يروم الانغمار في العنصر نفسه مثل الاشكال الخيالية التي يقدم . كانت قصص الرومانس القروسطية ذات عنصر منفتح على الخارج بما كانت تقدمه من صور اجتماعية كاملة حاشدة واسعة . ويندر وجود مثل هذا الاتساع بين الشعراء الرومانسيين بسبب نزوعهم الشعري

المكثف ، وكذلك لأن العوالم التي تعرضها قصص الرومانس القديمة لم تعد تبدو ذات معنى كامل بحد ذاتها . ويعتمد معناها عند (كولردج) و (كيتس) بل عند (سكوت) أيضاً على علاقة محسوسة مع هوية الشاعر المتخيلة نفسها .

في (ليلة القديسة آگنس) يخلق (كيتس) قصة رومانس كاملة الوعي ، من دون صفة ذاتية . وهو يشابك عناصر من مراحل متعددة في تاريخ الرومانس . كان يمكن للقصة الاساسية أن تأتي من إحدى قصائد الحكاية الشعبية على الحدود السكتلندية ؛ فقد كان بين الموروث من الحكايات الشعبية أن الفتاة قد ترى حبيب المستقبل في ليلة عيد (القديسة آگنس) ؛ فالمسحة القروسطية (أعشاش العناكب ، نوافذ الزجاج الملون ، الخادم العجوم ، آنجيلا) تتصل بالجو الغوطي ؛ والمقطوعة على نظام (سپنسر) . لكن القصيدة ليست تجميعاً : فهي تعيش حركتها في ما تخلقه من حاضر يخصها عندما نجد (مادلين) « تفك مجوهراتها المدفّأة واحدة بعد واحدة » او عندما يتسلل العاشقان خارج القلعة :

في البيت كله لم يُسمع صوت بشر .
وفي كل باب تدلّى بسلسلة مشعل يتألّق ؛
والأستار يُطرزها فارس وصقر وكلب صيد ،
تختفق إذ يحيط بها عصف الرياح ؛
وتموج الارض بما افترشها من وردي السجّاد .

ss

تفتتح القصيدة بصيغة الزمن الماضي ، « يا ليلة القديسة آگنس ـ أوّاه ، ما كان أبردها ليلةً ! » لكنها في المقطع الثاني تتحول الى صيغة الحاضر . ولذلك أثره على امتداد القصيدة التي ، بوساطة التضاد الحسي وتقلبات المشهد السريعة ، تحافظ على أثرها من الفعل الحاضر . وينتشلنا المقطع الاخير برجّة عامدة ، إذ تتراجع الحكاية بأكملها نحو الماضي القصيّ : (يدور المفتاح ، فيئنّ الباب على مصراعيه) .

ولقد ذهبا : أجل ، منذ قرون خلت
وتوارى العاشقان خلال العاصفة .

تنقلب قوة الكلمة (ذهبا) من التنفيس (هرب العاشقان) ، الى الضياع (منذ قرون خلت) . ويعود الكابوس ، والشيخوخة ، والموت لاكمال الدورة البشرية :

في تلك الليلة حَلم البارون بويلات كثيرة ،
وجميع ضيوفه ـ المحاربين صار يغشاهم من
الساحرة ، والجن ، ودودة الكفن الكبيرة
أشباح تطيل الكابوس . وآنجيلا العجوز
ماتت برعشة شلل ، بوجه ضئيل مشوّه ؛
والمسبِّح ، بعد ألف (سلام عليكِ) ،
لم يسألوا عنه ، فغاب وسط رماد خبا .

عند (كيتس) ، الرومانس أسطورة الشباب .

في بداية القصيدة رفض الشاعر أن يصف الاحتفالات الاجتماعية الباذخة ليتفرغ للعالم الخاص لدى العاشقَين . وبذلك يستثني عامداً واحداً من الاهداف المتفائلة في الرومانس القديم : التعبير عن الابتهاج الجماعي . وهو يتحدث عن (السهرات الفضية) هكذا :

عديدة كالظلال ، كالجان تغشى
الذهن الذي امتلأ ، في الشباب ، بانتصارات ممراح
من الرومانس القديم .

و (الانتصارات الممراح) تستهوي (كيتس) أقل من التلاحم بين الحلم المثالي والواقع الملموس في خبرة العاشقين : (في حلمها ذاب) . إن هذا المركز شديد الخصوصية في القصيدة هو الذي يخلق تناغمها الحيوي ؛ وفي الختام يعترف (كيتس) بهدوء بضعف المثل العليا في القصّيدة ومرونتها : بابتعاد عالم الرومانس وسرعة زوال الانشغال الحسي في الشباب والحب .

في قصيدة (ليلة القديسة آگنس) يبتعد كيتس عن (السهرات الفضية) . كانت أمثال هذه النماذج الاجتماعية من الموضوعات الدائمة في الرواية التاريخية التي بدأت بالانتشار . وقد يختلف القول في مدى صدور الرواية التاريخية عن موروث الرومانس . لكن من الواضح أن الرومانس الغوطي قد رعى

الاهتمام بالتزويقات التي تميز الماضي الموغل في التاريخ .
وفي يد أفضل مؤلفي الرواية التاريخية (ولتر سكوت) ، دُفعت هذه الرواية فوق التوتر بين ماضي الامة وشخصيتها المعاصرة . فقبل صدور ويفرلي / أولى رواياته / كتب (سكوت) مقدمة لرواية (ولپول) بعنوان قلعة أوترانتو (طبعة جون بالانتاين ١٨١١) يوحي فيها بشيء من آرائه عن العلاقة بين الرومانس والرواية الحديثة . يقول (سكوت) إن غرض (ولپول) كان « الجمع بين صفة العجيب في الحدث والنبرة الأخاذة في الفروسية ، التي يعرضها الرومانس القديم ، وبين الوصف الدقيق للطبيعة البشرية وتضاد المشاعر والعواطف ، الامر الذي يوجد ، أو يجب أن يكون ، في الرواية الحديثة . . . » .

تحدد عبارة « الوصف الدقيق للطبيعة البشرية » ما يحسبه (سكوت) التضاد بين قصص الرومانس القديمة والقصص الحديث . ويقنع (سكوت) في أشعاره، مارميون مثلا ، بالاستمرار بتيسير شخصيات الرومانس بشكل مثالي ، لكنه في الرواية كان يحس بالحاجة الى شيء اكثر شبهاً بحجم ما يوجد في الحياة واكثر تعقيدا . لقد وجد المنظور الذي كان يبحث عنه بوضع روايته الاولى ويفرلي في حدود (ستين سنة مضت) ، ويفسر بوضوح الاثر الذي يقصد اليه كاملاً . فهو يريد ايجاد أرضية ثابتة بين فتنة الرومانس القديمة وبين سرعة زوال النمط الحاضر :

أريد لقرائي أن يعلموا أنهم لن يجدوا في الصفحات القادمة رومانس فروسية ولا حكاية عن تصرفات حديثة ؛ وأن البطل عندي لا يحمل حديداً على كتفيه ، كما في الزمن الغابر ، ولا يضعه حول عقبي حذائه على عادة (شارع بوند) هذه الايام ؛ وأن الصبايا عندي لا يتسربلن (بالقرمز والطيلسان) ، مثل (السيدة أليس) في القصيدة القديمة ، ولا ينزلقن الى العري البدائي حسب العادة الحديثة في الحفلات . من هذا يستطيع الناقد النبيه أن يتوقع العصر الذي أختار ، وأن الغرض من حكايتي لهو وصف الناس اكثر من التصرفات .

يقول الكاتب باختياره فترة محايدة غير بارزة الغرار من الماضي القريب ، إنه تعمّد « القاء الثقل في الحكاية على الشخصيات وعواطف الممثلين ؛ تلك العواطف المشتركة بين الناس في جميع مراحل المجتمع » . ويبدو أنه يشتغل على المبدأ الكلاسي المحدث الذي يقول إن المهم هو الدائم لا الدوافع المؤقتة في طبيعة الانسان .

يؤكد ‹جورج لوكاش› في **الرواية التاريخية** (ترجمة هـ . وس . مچل ، لندن ١٩٦٢) على التداخل بين الشخصية الفردية ووحدة الوجود الاجتماعي في روايات ‹سكوت› . ويقارن ‹لوكاش› تلك الروايات بالملحمة ، رغم أنه يفرق بجلاء بين الملحمة والرواية . (ثمة عامل مشترك في الطريقة

التي تحاولان بها خلق الانطباع عن الحياة في المعتاد في الشكل الكلي) . لكن الخصائص المهمة في روايات (سكوت) (لا توجد في التصويرات الاسمى لنظام عالم غير متغيّر في الاساس (قدر علاقة ذلك بالادب) ، بل على العكس ، تكون في التحديد الجذري للميول الاجتماعية في أزمة تاريخية) (ص ٤٦) .

لكن الدقة في النزعة التاريخية عند (سكوت) ، وإحساسه بمزاج فترات بعينها وعلاقتها بالزمن الذي يكتب فيه تبعد كثيراً من أعماله عن موروث الرومانس . (وعندما تغيب هذه الدقة ، كما في أعمال كثير من الروائيين المتأخرين ، تغدو الرواية التاريخية فعلا نمطاً رخواً من الرومانس) . يوضح (سكوت) أن فترات الماضي كانت غير مثالية ، سواء في ذلك فترة (قلب الاسد) في رواية آيفنهو او القرن السابع عشر في سكوتلند في رواية الفناء القديم . وهما رغم أنهما تختلفان عن زماننا توجدان على مستوى مشابه . يرى (لوكاش) « الرواية التاريخية الكلاسية في صراع مع الرومانسية » ؛ وأحيل القاريء الراغب في تلك المناقشات على الكتاب نفسه . وقد يسعنا القول إن رواية مثل عروس لامرمور تنحدر مباشرة من الرومانس ، لكن أثر (سكوت) قد عجّل في الدافع نحو الواقعية ـ تصوير الواقع بشكل لا يرقى الى المثالي ـ الذي أوصلنا في أواسط القرن الى الانماط الاجتماعية النفسية الغنية في روايات (جورج اليوت) .

SS

« واقعية » و « رومانس »

صار الكتّاب شيئاً فشيئاً ابتداءً من الفترة الرومانسية ، يسقطون أداة التعريف قبل كلمة « رومانس » . فقد صارت الكلمة تشير إلى صفة أدبية أكثر من إشارتها إلى نمط أدبي ، وتوضع غالباً في مواجهة « واقع » في النقاش الأدبي . وكانت فكرة « الرومانس » في الوقت نفسه ، خلال القرن التاسع عشر ، تستعاد دائماً ويفسرها الفنانون من جديد طبقاً لحاجاتهم الفردية . ونتيجة لذلك ، صارت الكلمة تبدو في أنواع عجيبة من الأشكال : حلم اليقظة ، حكاية الرمز ، التاريخ ، الحكاية الخرافية ، حكاية الرعب ، التوهم النفسي . وجميعها يمكن أن تطلق عليها صفة رومانس .

كانت قصص رومانس الفروسية عند كتّاب عصر اليزابيث /١٥٥٨ ـ ١٦٠٣/ تقدم مادة للمهرجانات والاستعراضات ؛ وعند كتاب عصر ڤكتوريا /١٨٣٧ ـ ١٩٠١/ كانت تقدم مادة للفن . تبيّن « رابطة ما قبل الرافائيليين » التداخل بين « الواقعي » و « المثالي » في أكثر الأشكال الجمالية تعقيداً . وكان الأوائل بين هذه الجماعة يبحثون عن الدقة المتناهية في الصنعة والتاريخ في ما يصورون ، لكن الدقة نفسها كانت فعل توفيق خيالي ، لأن مادتهم تكاد تصدر دوماً من فترات وثقافات موغلة في القدم : كان «هولمن هنت» و«ميليه» في العقد السادس من القرن الماضي يستمدان من الكتاب المقدس ،

والموروث عن آرثر ، والتاريخ : تستعمل صورة (ميليه) بعنوان **سر ايسمبراس في الحظيرة** أو صورة **حلم من الماضي** مادة آرثر من كتاب (مالوري) ؛ وصورته السابقة **ماريانا** تحول نزعة التصوير النفسي من قصيدة (تنسن) إلى قماشة الرسم . وكان المتأخرون من ورثة (ما قبل الرافائيلية) يستلهمون حلم القرون الوسطى في الشعر والفن . يخلق كل من (روزيتّي) و (وليم موريس) مثالاً مستساغاً يبتعد عن القيم في مجتمعهما المعاصر ، وجوّه المثقل بالدخان ، ويقترب من عالم يجدان جميع تعقيداته تصدر عن الروح .

يجمع (موريس) في قصيدته الطويلة **الفردوس الأرضي** (١٨٦٨ ـ ٧٠) قصصاً من أنحاء العالم بحيث تغدو تمثيلاً للدورة العضوية في السنة الطبيعية : دورة روحية تختفي عادة وراء حجاب النزعة الصناعية . تبدأ القصيدة هكذا :

إنسَ ستة قرون مثقلة بالدخان ،
إنسَ شخير البخار وضربة المكبس ،
إنسَ انتشار المدينة الكريه ؛
وفكّر بصهوة الجواد في الهضاب ،
واحلم بلندن ، صغيرة ، بيضاء ، نظيفة ،
وبالتيمز الرائق تحفّه خضرة الجنائن ؛ . . .

لم يكن اقتراح (موريس) للهروب محض انغماس في

الذات . بل كان فعل تطهير . فهو نفسه لم ينس الحياة في أيامه : بل أراد تغيير قيمها . وكانت إحدى وسائله في ذلك أن يعيد خلق أنواعٍ مختلفة من الجمال ، يختار بين مصادره ، ويحترمها داخلياً في الوقت نفسه . كان واحداً بين أوائل من ترجم آداب الرومانس الفرنسية في القرن التاسع عشر ؛ وقدّم عالم قصص البطولة الآيسلندية بصيغ جذابة ؛ وفي عام ١٨٧٧ ترجم **الإنيادة** ؛ وبعد ذلك بسنة كتب **سيگورد الڤولسونگي** / من أساطير آيسلند / ثم **سقوط قوم النُبلُنك** / من أساطير النرويج/ .

وعندما كتب نقده المثالي عن المجتمع الانگليزي في **أخبار من لا مكان** (١٨٩٠) كان يستند الى الاساليب المثالية التي تعلمها من قراءة الرومانس وحكاية الرمز وقصة البطولة عند الاقوام الشمالية . وكان الدرس الرئيس الذي تعلمه منها ذلك التصوير الحسي الكامل للمثالي ـ في نوع من الإحساس الفائق الذي يجعل مواد العالم تنزل مباشرة على الهوية وتكثّف الوعي . وكانت تصميماته الفنية(٥) تخلق حالة مشابهة من إرضاء الإثارة البصرية .

لقد أتقن (تِنسُّن) في وقت مبكّر من القرن الماضي الطريقة الرمزية الوصفية في خلق وتمثيل **حالات الذهن** . فهو يستعمل في قصيدة مثل **سيدة شالوت** حادثة من موروث آرثر ليمسرح بشكل أسطوري التوترات القائمة بين مطاليب حياة

منغلقة وأخرى ناشطة ، بين ذات خلاقة وعالم يمتليء خلف الذات . كان الفن لديه نفسياً في جوهره . وبالرغم من تنامي التقصّد الاجتماعي لديه لم يصطنع حكاية الرمز بشكل اجتماعي ناشط كما فعل (موريس) في استلهامه مادة الرومانس ، حتى في رعويات الملك . و (تنسُن) و (موريس) شاعران يعيدان خلق الرومانس بأساليب تتجاوز اصطناع القديم لتصبح مصطلح فكر حي .

وفي حين كان الشعراء يستلهمون مادة الرومانس كما وصلتهم من عصور أخرى ، راح الروائيون يفسرون الكلمة بشكل آخر . ويشكل الجدل حول الواقعية أساساً في نظريات الفن القصصي من العقد السادس الى العقد التاسع من القرن الماضي في انكلترا . ويعبّر (ترولوب) عن هذا الجدل في أيسر صورة في رسالة الى (جورج اليوت) عام ١٨٥٣ :

> أنت تعلم أن رواياتي لا تهيج الأحاسيس . لقد حاولت في راشيل ري تحديد نفسي تماماً بتفصيلات عادية عن حياة عادية بين ناس عاديين ، من دون أن أسمح لنفسي بحادثة قد يكون لها شيء من البروز في الحياة اليومية . لقد قصصت جناح خيالي في الرومانس .

تظهر الأعمال الروائية المتأخرة عند (شارلوت برونته) القوة الخلاقة في تشوّفات عالقة الأثر ، وأن الكاتبة قد تحولت عن

SS

التخيلات الغامرة في (آنگريا) واتجهت نحو ضوء النهار الغامر ، إذ تعلن الوداع في فقرة من مذكراتها تحمل الينا فيها عالم الهوَس المضياف الذي يضم التخيلات الفردية . فهي تصف رؤ اها عن الشخوص الارستقراطية التي تسكن (آنگريا) :

كنت أراهم فارعين وسيمين ، ينسابون خلال تلك الأبهاء ، حيث كانت تخطر أمام عيني شخوص مشهورة غيرها كثيرة ، حيث كانت وجوه تتطلع ، وعيون تبتسم ، وشفاه تتحرك بكلام مسموع ممن ربما كنت أعرفهم اكثر من معرفة إخوتي ، ومع ذلك لم تثر أصواتهم صدى قط في هذا العالم ، وعيونهم لم تتطلع قط نحو ضوء النهار ، ما أروع ما انهال عليّ من ترابطات . . . فأنا أعرف هذه الدار ، وأعرف الساحة التي تقوم فيها . . .

لكنها تكتب في مذكراتها : « ما زلت أشتاق أن أهجر لحينٍ تلك الأصقاع المحرقة حيث أطلنا المقام ـ سماواتها تلتهب ـ ينزل عليها دائما وهج الغروب ـ يتوقف الذهن عن الدهشة وينقلب الآن الى مرتع أبرد حيث يطلع الفجر أشهب رفيقا ، والنهار المقبل يتوانى لحين خلف الغيوم . »

لقد أساء هذا التورّد في صفة (رومانس) الى واقعية منتصف العهد الفكتوري في مسألتين رئيستين . الاولى لأنه لم

ss

يحفل بما هو واقع حقاً : بالظروف الاجتماعية ، بالناس العاديين ، بالفرص العادية في الحياة . وعندما تحول التوكيد على أوضاع انگلترا في أواخر العقد السادس من القرن الماضي نحو اهتمام بالواقعية النفسية ، أساءت تلك الصفة بميلها الى تيسير الشخصية واضفاء صفة الحكاية الرمزية عليها ، وتقديم صور بدل عمليات اختيار . كان الكثير من الروايات التي أطلق عليها نقاد أواسط العهد الڤكتوري صفة (رومانس) تافهة في الحقيقة . ولكن ثمة اسماً بارزاً لم يفهم أثره الكبير بعد بشكل كامل في الفن القصصي في عصر ڤكتوريا والعقد الأول من القرن العشرين . فقد تبنّى (هوثورن) الرومانس كشكل قصصي لاستغوار مجالات اخرى غير التي دخلتها الرواية . وقد نشر **الحرف القرمزي** أول مرة في انگلترا عام ١٨٥٠ . يقول (رچارد چيس) في **الرواية الاميركية وتراثها** (لندن ١٩٥٨) إن « عنصر الرومانس كان اكثر بروزاً في الرواية الاميركية منه في الرواية الانگليزية » وأن كتّاباً أميركيين مثل (هوثورن) و (ميلڤيل) و (پو) قد « وجدوا للرومانس وظائف تتجاوز كثيراً الانهزامية والتخيلات والميوعة العاطفية التي غالبا ما ترتبط به » .

في روايات (هوثورن) مثل **الحرف القرمزي** ، **الدار ذات الأبراج السبعة** ، **الإله المرمر** ، وفي حكاياته مثل (الولد اللطيف) و (تجربة الدكتور هايدگر) نجد إيحاء بعناصر من الرواية التاريخية ، والرواية الغوطية ، والفائق الطبيعة وحكاية

الرمز . وهو يستعمل هذه العناصر جميعاً بأسلوب بالغ الرقة ، ليتغلغل في الصمود النفسي من كيان شخصياته ، وليوحي بالاوضاع النفسية في المجتمعات التي يعيشون فيها . تتحلل رواية **الحرف القرمزي** الى سلسلة من اللوحات الاسطورية ، خارج السجن ، في الغابة ، على خشبة التعذيب . وهو يستخدم «محاولة ربط زمان مضى مع الحاضر الذي يفلت منا» وسيلة لصنع رباط بين الاسطورة والتاريخ ، وبين حياة الفرد والعمليات الخفية في المجتمع الذي يعيش فيه .

يحدد «هوثورن» الفرق بين الرومانس والرواية في مقدمة **الدار ذات الابراج السبعة** (١٨٥١) ذات العنوان الفرعي **رومانس** :

عندما يطلق الكاتب على عمله اسم رومانس ، فليس ثمة من داع كبير للقول إنه يريد تحديد مدى معين لطراز العمل ومادته ، ما كان ليشعر أن في مقدوره ادّعاءه لو قال إنه يكتب رواية . فالشكل الثاني من التأليف يفترض فيه أن يقصد الى إخلاص بالغ الدقة ، لا نحو الممكن وحده ، بل نحو المحتمل والسبيل المعتاد في خبرة الانسان . والنوع الاول ـ إذ يجب أن يخضع نفسه بشدة ، وهو عمل فني ، لقوانين بعينها ، وإذ يقترف ذنباً لا يغتفر على قدر ما يشذ عن حقيقة القلب البشري ـ يتمتع بحق تقديم تلك الحقيقة تحت ظروف

هي ، الى حد بعيد ، من اختيار الكاتب نفسه أو من صنعه . وقد يجد مناسباً كذلك أن يعالج أجواءه بشكل يظهر الأضواء أو يخففها ، ويعمّق ويغني الظلال في الصورة . ولا شك أنه سيكون من الحكمة بحيث يقتصد في استعمال الامتيازات المذكورة هنا ، وبخاصة أن يمزج من العجيب قدراً من النكهة الخفيفة الضعيفة العابرة لا تضارع أي جزء من المادة الفعلية في الطبق الذي يقدم للجمهور .

في صورة الضوء عنده ـ وهي صورة تشيع في تضاعيف الكتاب ـ تكون الكلمات المهمة : «يخفف» ، «يعمّق» ، « يغني » . يستغور الرومانس عند «هوثورن» الظلمة الخصبة الواقعة تحت قشرة الشخصية . وهو يوحي بتقارب مع ما هو غامض فينا . نجد هنا تحرّك فكرة شغلت الفنانين في عصرنا الحاضر : آخر الاصقاع غير المكتشفة على هذا الجانب من القبر تقع في منطقة العقل اللاواعي .

إن النبرة المرحة الموحية بدفاع خفيف في مقدمة «هوثورن» قد تعكس المستوى الفكري الواطيء المرتبط مع «الرومانس» عندما يفرّق عن الرواية . لكن روائيين آخرين من العصر الڤكتوري قد استهواهم ما في الرومانس من حرية في التجريب ورمزية غير تحليلية ، كما نرى عند «جورج اليوت» في « النقاب المرفوع » وفي رواية سايلس مارنر . في العقود الثلاثة

الاخيرة من القرن الماضي تنامت الفكرة القائلة بأن الرومانس قد يكون بديلاً ممكناً عن النمط القصصي . كان (جورج ميريديث) ، وهو اكثر الروائيين أثراً في موازنة الرومانس بشكل واعٍ تجاه الاساليب الواقعية في قصصه ، دائم الشك في الدوافع الميسّرة وفي مظهر الشخصيات في الرومانس ، لكن :

> لا تستطيع الجميلة في قصة رومانس أن تمر بمصيبة من دون مكيدة نذلٍ ، أو عدوٍ منهم ، تُنزل الظلم الشنيع : فهي لا تقوى على الحركة من دونه ؛ وهي قطعة رخام ، إن كان عليها أن تكسب صورة فهو النحّات ؛ حياتها تعتمد عليه ، وتاريخها البشري ، في الاقل ، يرتبط به اكثر مما يرتبط بالحبيب المنقذ .

دايانا مفترق الطرق ، الفصل ٣٥ (١٨٨٥)

أصدر (ميريديث) في أوائل عهده بالكتابة عام ١٨٧١ ، الرواية التي تبنّاها (روبرت لويس ستيڤنسن) وأمثاله من شباب الكتّاب كنموذج للامكانات الفنية الغنية في تجربة الرومانس المتحررة . تقدم **مغامرات هاري رچموند** عوالم مثالية في مواجهة مطاليب الواقع الفعلي . والد (هاري) مطالِبٌ بعرش ، والمرأة التي يحبها أميرة في دولة ألمانية خرافية . يشبه الكتاب / ما يدعى بالالمانية / **رواية صور** : إذ يفرض نمو البطل نحو الوعي بالذات والنضوج . فهو يتطور خلال عجائب الطفولة

ss

وتطرفات المراهقة الى ذات مستقرة تكاد تكون عادية النضج . وهو يضطر بالتدريج الى التخلي عن حياة الخيال المتعاظمة عند أبيه ـ عالَم الذات المتنفذة الميسّر . يدرك (ميريديث) أن الرومانس يستمد من مصادر الخبرة الاولية ، وأننا جميعا سبق أن كنا أمراء وعمالقة ومطالبين بعرش . ويعطي الكاتب عالم التخيّل هذا حضوراً في الواقع ، قلقاً لكنه قوي ، من خلال شخص (رچموند روي) . ويحدد جدل الكتاب ويدني منزلة (الخرافي) و (العجيب) ؛ لكن طاقته تصدر في الغالب من القوة المنسرحة التي يطلقها (رچموند روي) .

يخلق (ميريديث) في مشهد فتّان لحظةً تبرز العلاقة المتشابكة بين الرومانس والرواية . يعثر (هاري رچموند) على أبيه المفقود ، حبيساً في المعدن ، متخذاً شكل تمثال برونز لأمير على صهوة جواد . ويكون اللقاء مضحكاً ومؤثراً . يجاهد الشخص البشري المطالب بالعرش أن يتخلص مما علق به ليعانق ابنه :

استدار رأس التمثال نحوي .
رأيت الناس يتراجعون بصيحات ذهول . وأنا ـ أنا المأخوذ ـ ما استطعت غير التحديق باللمح المباغت من بياض عيني التمثال . عينان دبّت فيهما الحياة ، وكانتا قبل لحظة كرتين جامدتين محفورتين . فتسمّرتا

SS

عليّ . ولم أقوَ على لفظ نَفَس . ارتفع صدره ؛
وضربت الصدر يدان من برونز .

« رچموند ! بُنيّ ! رچي ! هاري رچموند !
رچموند روي ! » ذلك ما أطلقه التمثال .

كان رأسي مثل صفيحة ترنّ . كنت أعلم أنه
أبي ، لكنه أبي محاطاً بالموت والغرابة والتراب
والمعدن ؛ وكان صوته مثل صيحة بشرية تصطرع مع
التراب والمعدن ـ واختنق صوتي . كان قوامه متصلباً ،
ناعماً ، بارداً . وانزلقت ذراعاي فوقه . وكلما نطق
حسبته شيئاً غير طبيعي : وأنا نفسي لم أنطق بشيء .
(الفصل ١٦)

إن الإيحاءات الرمزية في اللقاء لا تعلّق على رابطة الأب
والابن بل على أشكال التجربة التي تمثّل : طاقة الأب الكهنوتية
المتصلبة ، رغم فورانها ، في بحثه عن الملكية ؛ محاولة الابن
المتواضعة الصعبة في الحفاظ على علاقات وعواطف كانت
عجائب ظروف طفولته قد جمدتها لديه تقريباً . تتوازن الرواية
بشكل دقيق بين مطالب الاسطورة والتحليل ، بين الذات
والمجتمع . وهي ليست محض (رومانس) طليق : لكن الذي
تملكه حقاً هو تلك الصفة التي يقول عنها (هنري جيمز) إنها
الخصيصة الوحيدة التي تعزى الى الرومانس عادة : (التجربة
المحرَّرة) .

SS

(التجربة المحرَّرة) : كانت الحاجة للتحرر شديدة جداً عند كتّاب العقدين الأخيرين من القرن الماضي ، لأن الفن القصصي كان يخضع في ذلك الوقت كثيراً لسلطة الحتمية عند الروائيين الفرنسيين من جماعة المذهب الطبيعي . من المؤكد أن الاتجاه نحو كل ما هو (رومانس) وهو ما يحسن تصويره (كينيث گريم) في كتابه النقد الانكليزي للرواية ١٨٦٥ ـ ١٩٠٠ (اكسفورد ، ١٩٦٥) ، كان نوعاً من الهروب : عزماً على الاستمتاع من جديد بأشياء بلون الورد كرد فعل على توكيد حيوانية لا مفر منها في مصير الانسان ، وهو ما يصوره (زولا) ، (ويسمانس) ، والأخوان (گونكور) . لكنه كان كذلك توكيداً لإرادة حرة ، وخبرة حرة كتعبير عن الاختيار والشخصية .

من اليسير المبالغة في المدى الذي ذهب اليه الطبيعيون الفرنسيون ايضاً في الاصرار على ما هو حيواني صرف . يستخدم (ويسمانس) متواليات الحلم في كتابه في الدروب ، كما ان (زولا) ، الذي كان يعتقد بفصل الاحلام عن الواقع ، يخصص للحلم واحدة من روايات سلسلة روگون ـ ماكار : الحلم . لكن في هذه الأحلام شيئاً من وحشية حياة اليقظة . نجد في التصاعد نحو الذروة في رواية جيرمنال كثيراً من الصفات التي سبق أن ربطناها مع الرومانس . هنا نجد الغريمين (شافال) و (إيتيين) مع الفتاة التي يحبانها (كاترين) وقد انحبسوا وحدهم في المنجم ؛ فيقوم الثاني بقتل الأول وينفرد بالفتاة في

SS

الاخير . هنا نجد قصة حب ، وصراع ، وانسحاب من المجتمع ، وَمثل عليا خاصة ، وتطرف عاطفي ، وانجاز بهيج لرغبات طال كبتها ـ لكن هذه العناصر تجتمع في رمز اكبر مما فعله المجتمع لهؤلاء الافراد ولجميع عمال المنجم الموتى المنتشرين حولهم . فهم يعانون من الوقوع في الفخ ، والقسوة ، والجوع ، والحمى ، رغم أنهم في لحظة سلام يبلغون نعمة الحب . ويظهر مشهد رعوي لبرهة أمام (كاترين) إذ يبدو الطنين في أذنها أشبه بتغريد الطيور ، كما أن البقع الصفراء العظيمة التي تسبح أمام عينيها تجعلها تظن أنها قد خرجت الى الهواء الطلق ، قرب القناة ، وسط المروج في يوم صيف جميل . لكننا لا يمكن أبداً أن ننسى العفن والجوع واقتراب الموت . إن (خميلة النعيم) المنعزلة و (قصر السرور) قد انقلبا بشكل فظيع هنا الى انغلاق أسود في منجم (ڤورو) . كان التضاد بين ما هو (رومانس) وما هو (واقع) في القرن الثامن عشر ينظر اليه على أنه تضاد بين (العجيب) والمذهب العقلاني ؛ وقد أصبح الصراع الآن بين فردية الرومانس والعمليات العنيدة في المجتمع .

التوفيق بين (الرومانس) و (الواقعية)

كان الجدل النقدي بين مطاليب (الواقعية) و (الرومانس) في أواخر القرن التاسع عشر يبالغ في التضاد بين

SS

النمطين ، وكانت المحاولة لإقامتهما صنفين مستقلين محكومة بالفشل في جميع الأعمال عدا قلة قليلة جداً. في العدد الأول من مجلة **أحاديث الأهل** (١٨٤٩) يتحدث (دكنز) عن فائدة الأدب الخفيف :

> ليظهر للجميع ، أن في جميع الأشياء المألوفة ، حتى في تلك التي تكون منفّرة في الظاهر، كفاية من رومانس ، لو شئنا ايجاده ـ ليعلّم حتى اكثر العاملين جهداً في هذه الدوامة من الكدح ، أن نصيبهم ليس حتماً حقيقة متقلبة قاسية ، مستثناة من نعم الخيال وألطافه .

أصبح الكشف عما في الحياة العادية من (رومانس) من مشاغل جيل الكتّاب الانكَليز الذين جاءوا بعد الطبيعيين الفرنسيين وكانوا متأثرين بهم . لقد حاوَل كِل من (آرنولد بينيت) و(هـ . ج . ويلز) الجمع بين الرتيب والخيالي بطريقة تبلغ تحقيق الخصائص الداخلية في تجربة الفرد من دون ما يقابلها من رفع الصورة الاجتماعية الى المستوى المثالي . في رواية (بينيت) بعنوان هلدا ليسويز مثلا ، إذ يستحوذ الراوي على وعي الشخصية ويوسّع فيه ، يعلّق في البداية على مقابلة بين (هلدا) و (جورج) :

ss

كانت ترى لمحات ، جميلة مجدية ، عن الصفة الرومانسية في الحياة العادية . كانت في مكتب صغير في نُزل عادي جداً ـ (حتى أنها كانت تشم شيئا من روائح مطبخ غير جذابة) ـ مع رجل أعمال واقعي ، وكانا على وشك تناول خبر فضيحة عادي جداً ؛ ومن المؤكد أنه كان يمكن وصفهما بسلامة الفطرة ! والى جانب ذلك ، كان ما يميز المشهد من ترتيب واستعداد يتدفق بأشعة رومانس براقة غريبة !

(الفصل ٢ ، المقطع ٣)

يتعمّد (هـ . ج . ويلز) في رواياته الاجتماعية استلهام أصداء من عوالم الرومانس القديمة ليوحي بقدرة الخيال على تحويل ما يحيط به : فلدينا (رومانس التجارة) في **تونو-بنگي** . وفي **تاريخ مستر پولي** نجد (مستر پولي) المتيّم يغازل تلميذة من الطبقة العليا بلغة الفرسان الهائمين (وهي جالسة على سور المتَنَزَّه من فوق ، وهو يتضرع اليها من تحت الى جانب دراجته) . ولا يكون الأثر مضحكاً تماماً ، ولا من نوع المحاكاة البطولية الهازئة أيضاً . وتوحي اللغة بالغنائية العاطفية في تجربة (مستر پولي) ، حتى عندما تذكرنا صورها المتكلفة بالصفة الوهمية في هذا الغرام . يتخذ (مستر پولي) في المقطع الاخير من الكتاب دور فارس هائم بطريقة اكثر معنى : فهو ينقذ

SS

(المرأة البدينة) وبنت اختها و (فندق پوتويل) من انتهاكات المجرم (جم) في سلسلة من المعارك الفردية المثيرة المضحكة البطولية . وتكون مكافأته عودة الى الرعوي . كانت صور الرومانس ما تزال حية عند (ويلز) كتعبير عن الطموحات المتخيلة التي غالباً ما عطّلتها بشكل مأساوي ظروف الطبقات الدنيا وتربيتها : فحياتهم المنعزلة عن الأدب ، كما يقول في **كپس** ، تكون منفصلة عن (ادراك الجمال الذي هو نصيب المحظوظين منا ـ رؤ ية « الكأس المقدسة » التي تجعل الحياة جميلة الى الأبد) .

لقد أصبحت كلمة (رومانس) تعني صفةً ، قوة خيال قائمة في العالم (الواقعي) عند اولئك القادرين على إدراكه . كان (كونراد) يرفض دوماً المحاولات النقدية لتصنيف أعماله الى (رومانسية أو واقعية) ويصر على أنها (مزاجية محض) ، وقد كتب في مقدمة **خط الظل** يقول :

> يضم عالم الأحياء ما يكفي من العجائب والاسرار بشكله الحالي ؛ عجائب وأسرار تؤثر في عواطفنا وعقولنا بطرق يتعذر تفسيرها ، بحيث يمكن النظر الى الحياة من حيث هي حالة سحر .

إن **خط الظل** ، بما فيها من أصداء من قصيدة (كولردج) **الملّاح العجوز** ، ومن سلطة خيال فائقة ، تستلهم الفائق على

الطبيعة ، وحكاية الرمز ، من دون التخلي أبداً عن الاسباب الطبيعية ، تحوِّل الرومانس الى مغزى أخلاقي . كان (كونراد) نفسه يراه تعبيراً عن الهوية في معاناة جيل الحرب العالمية الاولى .

لقد خفّ الصراع بين (الرومانس) و (الواقعية) في القرن العشرين لأن الكتّاب بدأوا يؤكدون مدى ما يحمله كل انسان في دخيلته من عالم غامض ومستقل . وغدت الصفة الذاتية في الرومانس موقفاً فنياً عاماً . ينطوي كل قصيّ وعجيب في دخيلة كل انسان : وتنتصر النسبية . ومع ذلك ، قام كل من (فرويد) و (يونك) بتذكير الفنانين الى أي مدى تكون الدوافع والشعارات جميعاً ملكاً للجميع . تبلغ رواية يوليسيس دمجاً واعياً بين الواقعية النفسية وشكل الرومانس . نادراً ما كانت الاعمال التي لم تزل تحمل اسم (رومانس) في القرن التاسع عشر تستخدم أساليب السرد التقليدية في رومانس النثر- الإطناب الواضح ، الطريقة السهلة في استعادة الحركة في حوادث وشخصيات أهملت منذ زمن بعيد ، بزوغ قصة من قصة . عندما يضيع هذا الايقاع القصصي تغيب بعض الخصائص المعينة في تجربة الرومانس : التوتر المتناهي الرقة ، الشمولية الغزيرة البادية الاضطراب ، الطريقة التي تولد فيها الحوادث سلسلة كاملة من الاحداث غير المترابطة ، التي تكون علاقاتها في متناول الحس رغم أنها غير محددة أبداً ،

SS

الانسياب الدفّاق الذي يذيب الحاضر في الماضي ، ويعيد صنع حواضر جديدة لا تلبث أن تغرب . تجعل هذه الوسائل القصصية من خبرة قراءة قصص الرومانس ما يقرّبها من خبرة الحياة .

لقد تبنّى (بلزاك) و (ديكنز) ، وهما من اكبر من كتب الرواية عن الحياة الاجتماعية في القرن التاسع عشر ، بعض ما يشبه هذا النمو القصصي الشامل الخصب . ويتبنّى (جويس) في يوليسس تنظيم الرومانس كطريقة يسيطر عليها الوعي في تقديم طواريء الحياة الرحبة . يمثل (بلوم) اليهودي التائه ، او الفارس الهائم ، أو (يوليسس) الملحمي ، فيسير في (دبلن) وهي موطنه لكنها غريبة عنه . وهو يعيش بلا استغراب، لكن بحماس ، خبرة الخصوصية التي تمنحها حواسه ، وفي الوقت نفسه يقوم الحلم ، والوهم ، والرغبات والذاكرة بخلق الحاضر الداخلي . يرجع (جويس) كثيراً الى قصص الرومانس الايرلندية القديمة ، وأحيانا تقوم اللغة بتحويل (بلوم) لفترة الى صورة بطل تقليدي يثير الضحك :

> من الذي يدلف في أرض (ميكان) متسربلاً بدرع أسمر ؟ (أوبلوم) ، من ولد (روري) : إنه هو . لا يدلف الخوف الى ابن (روري) : الفتى ذي النفس الحكيمة .

SS

إن التدفق الحر للوعي في يوليسس ، والسيطرة التي يفرضها (جويس) ، والطريقة التي تتقاطع بها الاحداث والمعاني ، والتنوع في الاسلوب ، والهدوء القوي (الذي يخطيء بعضهم فيحسبه بروداً) تجتمع كلها لتدور بالرواية دورة كاملة وتلتقي بالرومانس فتفيض عنه .

ss

٥

خاتمة

لقد ازدهر الرومانس دوماً في فترات التغير السريع : فرنسا في القرن الثاني عشر ، انكلترا في عهد اليزابيث الاولى ، نهاية القرن الثامن عشر . وقد نتوقع له الانتعاش في أيامنا هذه . ان عناصر أخرى من الرومانس ما تزال موجودة في أشكال أخرى رغم أن ما دعاه (ييتس) (رقة الرومانس القديم) قد تحولت الى تفاهة القصص في المجلات النسائية . إن (العوالم المثالية) في أعمال مثل ثلاثية (ميرفن پيك) بعنوان **گورمنگاست** ، ودورة قصص (تولكين) بعنوان **سيد الحلَبات** تؤكد ما هو مريع ومهدد . يقدم كلاهما عوالم متميزة من صنع الخيال يمكن أن نعيش فيها تماماً ونحن نقرأ ؛ وينشغل كلا العالمين بقضايا أخلاقية معقدة ، تؤديها شخصيات تعيش حسب قانون سلوك واعٍ . وهما يقدمان لنا معرفة عن عالمنا بالذات ، رغم أنهما يتيحان لنا الهروب منه . وهما يعبّران عن وظيفة الحفاظ والبلوَرة في الرومانس .

نجد في القصص العلمي نمطاً يضع افتراضاتنا عن عالمنا

SS

موضع تساؤل ، في أسلوب ثوري في الغالب . (يقول (هـ . ج . ويلز) عن أعماله المبكرة مثل حرب العوالم أنها من (الرومانس العلمي)) . مثل هذه الاعمال قصص نزقة ، يجب أن نعتمد فيها بشكل كامل تقريباً على ما يقوله المؤلف ؛ فلو استطاع أن يقدم لنا رؤيا منسجمة ويقنعنا بقبول (مستحيلاته) ، جاز له أن يقدم الخبرة بالشكل الذي يريد . وهنا نقطة الاختلاف عن الرومانس . كان الرومانس طوال تاريخه يستند الى الانطباعات الحسية المباشرة ليقرب عوالمه المتخيّلة . ويستخدم القصص العلمي ذلك بتشتيت توقعاتنا الحسية وجعلنا نعيد التفكير بالوسائل المادية التي توصلنا الى الأحكام . ويغلب على عوالمه (المثالية) أن تكون كوابيس لا حدائق رائقة . ويقوم عنصر إزاحة الحس بتوكيد صفة المريع . وهو يحررنا من ظروف الحياة العادية . لكنه يرغمنا على النظر ثانية الى الحياة ، والى افتراضاتنا عن امكانات الحياة ، باعادة تقويم بارد .

إن الرومانس ، الذي يغمره المثالي ، يضم عنصر نبوّة دائماً . فهو يعيد صنع العالم على الصورة المشتهاة . لكن اليوم ، يميل مثل هذا الأدب النبوي الى الانحلال في صور الرعب . وقد تبرهن وظيفة الرومانس في عصرنا الحاضر أنها لم تكن تحقيق رغبة بل طرد أرواح شريرة .

SS

هوامش المترجم

١ ـ تاريخ وتعريف

(١) الرومانس Romance كما يشرح الفصل ، اسم وصفة ، يشير الى نمط من التأليف الشعري او النثري ، يعنى بقصص البطولة والمغامرة والعجائب ، مما نجده في قصص الف ليلة وليلة وبطولات الزير سالم . لذلك لا يمكن ترجمة الكلمة الى مقابل دقيق في العربية ، ويحسن تعريبها ، والابقاء عليها إسماً وصفة ، كما جرى في اللغات الاوروبية عامة .

(٢) حب القصور Courtly love هي الترجمة الأدق ، كما أراها ، لا كما ترجمها بعضهم (الحب العفيف ، الحب العذري ، الحب النبيل ، الطاهر . . .) لأن الكلمة لا تشير إلى شيء من ذلك بتاتاً ، بل الى نوع من « الحب الجنسي المنقّى » حسب عبارة المؤلفة ، شاع في قصور النبلاء في القرون الوسطى ، ليس بمعزل عما شاع في قصور الخلفاء العباسيين ومن شابههم ، كما نقرأ في الف ليلة واخبار الأمم والملوك . وفي الكتاب عن ذلك ما يكفي من التفسير .

(٣) الكأس المقدسة هي الكأس التي حملها (يوسف الأرماثي) أحد الحواريين من العشاء الأخير وتلقى بها دم المسيح حيث علق على الصليب . حملت الكأس الى بلاد أوروبية شتى ، حسب القصة الاسطورية ، ثم ضاعت فصار البحث عنها رمزاً للبحث عن النعمة والخلاص بالمعنى الديني ، وصارت موضوع البحث في (دورة قصص الملك آرثر) وأمثالها كثير في الآداب

SS

الاوروبية في القرون الوسطى .

(٤) نيوگيت نمط من قصص الاجرام تدور حول عتاة المجرمين في سجن نيوگيت في البوابة الغربية لمدينة لندن القديمة (ينظر الجزء ٧ من الموسوعة (الهجاء) ص ١٠٥ هامش ٤) .

(٥) سر توماس مالوري (توفي ١٤٧١) مؤلف كتاب موت آرثر الذي يستند الى القصص الفرنسية عن مغامرات الملك آرثر .

(٦) الغوطي Gothic أو القوطي ، كما في بعض الكتابات العربية القديمة ، نسبة إلى (الغوط) وهم الاقوام الجرمانية الذي غزوا شرق أوروبا وغربها في القرون ٣ ـ ٥ الميلادية . تطلق الكلمة صفة على طراز في العمارة . وفي الأدب تطلق على ما يعالج موضوعات الرعب والفائق الطبيعة ، وبخاصة في القرن الثامن عشر .

(٧) ما قبل الرافائيليين Pre-Raphaelite جماعة من الادباء والرسامين الانگليز تجمعهم (أخوية ، او رابطة) ترى العودة الى مبادىء الفن الرسم التي سادت قبل عصر رافائيل في عصر الانبعاث في ايطاليا ، تؤكد الدقائق والتفصيلات . منهم (ميليه ، هولمن هنت ، وليم موريس) .

(٨) قصيدة الحكاية Ballad هي قصيدة ذات ايقاع خفيف ولغة سائرة في الغالب ، تتناول موضوعات خفيفة او حكايات أغلبها شعبية أو بطولية . وهي في الانگليزية رباعية من الوزن الأيامبي (ضعيف ، قوي) تتكرر على ٤ تفعيلات ، ٣ ، ٤ ، ٣ مع قافية في البيتين الثاني والرابع .

(٩) دون كيخوته ، ثيربانتس ، دُلثِنيا هو اللفظ باللهجة القشتالية وهي فصحى الاسبانية . وقد شاع في العربية لفظ (دون كيشوت ، سرڤانتس ، دلسنيا) لأن الترجمات الاولى كانت عن الفرنسية في الغالب ، او عن الانگليزية ، لكني أفضل رسم الاعلام كما هي في لغاتها الاصلية .

(١٠) الحكاية الرمزية Allegory هي حكاية ترمز الى معنى باطن غير ظاهرها من الحكاية ، تغلب ان تكون ذات رمز ديني أو أخلاقي ، وتختلف عن القصة الرمزية بالمعنى الحديث .

(١١) الفارس الهائم Knight-errant هو الفارس الذي يهيم على وجهه في البلاد

بحثاً عن مغامرة هي من صنع خياله . وتحمل كلمة (الهائم) في الأصل معنى (الضال) كذلك . أول امثلته (دون كيخوته) نفسه .

(١٢) الشوكة الفضية : عبارة تطلق على جماعة من الروائيين الانكليز في حدود عام ١٨٣٠ تتميز باصطناع اللطف وحذلقة العبارة .

٢ ـ الرومانس من القرون الوسطى الى عصر الانبعاث

(١) رومانس الوردة قصيدة طويلة من نمط حكاية الرمز ، كتب ٤٠٥٨ بيتاً منها (گيّوم ده لوريس) في حدود ١٢٤٠ (لتشمل فن الحب جميعاً) ثم كتب (جان ده مونك) ١٨ ألف بيت أخرى بعد ذلك بحوالي ٤٠ سنة يحمل فيها على مباديء حب القصور بلغة فلسفية .

(٢) لبيدو ، أنيما Libido, Anima كما استعملهما (يونك) عالم النفس السويسري وزميل فرويد حتى عام ١٩١٣ ، تشير كلمة (لبيدو) الى الدافع الأولي غير الجنسي وتشير (أنيما) وتعني (الروح) بالاغريقية واللاتينية ، الى الميل في السلوك النفسي .

(٣) انشودة البطولة Chanson de jeste قصيدة ملحمية بالفرنسية القديمة تصور أساطير نشأت حول اشخاص من التاريخ الأقدم ، وتعود أولى امثلتها الى القرن الثاني عشر حول موضوعات البطولة في المجتمع الاقطاعي .

(٤) اليانور من اكيتين (؟ ١١٢٢ ـ ١٢٠٤) ابنه وليم العاشر دوق اكيتين ، وزوجة هنري الثاني ملك انگلترا ، انفصلت ببلاط (پوائتييه) في جنوب غرب فرنسا الذي أصبح موئل الشعراء الجوالين (التروبادور) وقد ورثت حب الشعر والغناء عن جدها وليم التاسع (گيّوم) أول الشعراء التروبادور الذي تدور حوله كثير من الدراسات التي ترى أنه نقل فنون الشعر الاندلسي الى اوروپا وكان بذلك أول من ساعد في ظهور الشعر الجديد في أوروپا .

(٥) العهد الكارولنجي القرن الثامن في فرنسا ، حيث ساد حكم تلك الاسرة منذ القرن السابع واشتهر منهم شارلمان (الكبير) الذي صار ملكاً عام ٨٠٠ م .

(٦) دايدو ملكة قرطاجة حسب الأساطير الرومانية ، التي تروي عنها عدداً من القصص اشهرها ما أورده (ڤرجيل) في الانيادة حول حبها (آينياس)

SS

ونهايتها بحرق نفسها على المحرقة .

(٧) كليجيه Cligès رومانس شعرية نظمتها (كريتيان ده تروي) حوالي عام ١١٧٠ وتأخذ العنوان من اسم البطل وهو ابن الاسكندر امبراطور القسطنطينية الذي تزوج بنت اخت الملك آرثر ، حسب الاسطورة . تقع (فينيس) ابنة امبراطور الماني اسطوري في حب (كليجيه) ويكون سلوكها مثال الاخلاص والتفاني في الحب .

(٨) المضيف هو صاحب (الخان) الذي تجمّع فيه عدد من الناس قبل الذهاب الى مقام الشهيد توماس آبيكيت في كانتربري بجنوب شرق انگلترا ، لغرض الحج ، كما يروي (چوسر) في قصيدته الكبرى **حكايات كانتربري** . لقد طلب (المضيف) من كل واحد من الضيوف ان يروي حكاية في الطريق الى كانتربري واخرى في العودة ، وكان بينهم الشاعر نفسه ، كما يروي ، وكان المضيف يمارس سلطة على ضيوفه هي موضع تعليقات مرحة من الشاعر .

(٩) أماديس ده گول رومانس اسپاني أو پرتغالي وصل إلينا في صيغة تعود الى القرن الخامس عشر وطبع أول مرة في أوائل القرن السادس عشر ، يستند إلى أصول فرنسية تتعلق ببلاد الغال (أو ويلز ؟) وموضوعه الحب وخوارق استعمال السلاح .

(١٠) القناعية ، تمثيلية يلبس فيها الممثلون اقنعة يَرمز الواحد منها الى صفة شخصية ، عرفت في القرن السادس عشر وتوجد بعض آثارها في مسرحيات شكسپير .

(١١) ليلي Lyly ؟ ١٥٥٤ - ١٦٠٦ كان كاتباً مسرحياً وشاعراً ، وكتابه **يوفيوس** يقدم شخصية تتميز بحذلقة الاسلوب والمبالغة في الاناقة والبلاغة .

(١٢) مقطوعة سپنسر Spenser ؟ ١٥٥٢ - ٩٩ الشاعر الانگليزي مؤلف **مليكة الجان** . والمقطوعة التي تعرف باسمه تتكون من ثمانية أبيات من الوزن الايامبي الخماسي وبيت تاسع من الاسكندري بست تفعيلات أيامبية ، ويكون نظام القافية أ ب أ ب ب ج ب ج ج ، ويفيد البيت الأطول الأخير نوعاً من التعليق على ما سبق في المقطوعة .

"ss"

٣ - من ثيربانتس الى الرواية الغوطية

(١) بيمُنت وفليچر : فرانسيس بيمنت (١٥٨٤ ـ ١٦١٦) أديب انگليزي من حلقة (بن جـونسن) اشترك مع جون فليچر (١٥٧٩ ـ ١٦٢٥) في تأليف عدد من المسرحيات بلغت خمس عشرة مسرحية ، ليس من السهل . تحديد كاتب مسرحية منها او غيرها من الاثنين . ومسرحية فارس المدقّة الملتهبة تحمل تورية في كلمة (مدقة) التي تشبه كلمة (قلعة) مما يخدم الغرض الساخر في المسرحية .

(٢) الشعراء الماوراطبيعيون مجموعة من الشعراء الانگليز في أوائل القرن السابع عشر اشهرهم (جون دن) يستخدمون مبدأ (الظرف) بصورة بلاغية تفرط في تطوير الاستعارة والتشبيه بخاصة . ينظر عنهم الجزء ٤ من الموسوعة (المجاز الذهني) .

(٣)سيدي حامد بن الانجيلي ، وتحويرها بالاسپانية (سيد هامت بيرنخيلي) هو المؤلف العربي المفروض لرواية دون كيخوته كما يذكر (ثيربانتس) في الفصل التاسع من الرواية ، حيث يقول انه وجد النص مكتوباً باللغة العربية وقد قام (ثيربانتس) بنقله الى الاسپانية . ويمكن ملاحظة هذه الاشارة كذلك في فصول عديدة من الكتاب حيث يبدأ (ثيربانتس) بقوله (يحكي العالم سيد حامد بن الانجيلي . . .) لكن النقاد الاسپان يصرّون على رفض هوية الكاتب العربي ، لأسباب ليس من السهل مناقشتها .

(٤) الكلاسية المحدثة ، وليس كما شاع (الكلاسية الجديدة) مدرسة فكرية أدبية نشأت في القرن الثامن عشر في انگلترا بخاصة وفي أوروپا عموماً ، تستلهم التراث الكلاسي الاغريقي واللاتيني في الآداب والفنون .

(٥) أركاديا ، رومانس نثرية بدأها سدني عام ١٥٨٠ ولم تنشر حتى ١٥٩٠ ، تحتفل بالمشاهد الرعوية في أرض فردوسية خيالية .

(٦) الپيوريتان ، أو المصلحون المتطهرون ، فرقة دينية انگليزية ازدهرت في القرن السابع عشر وبخاصة ايام حكم زعيمهم (اوليڤر كرومويل) الذي قضى على الملكية بمقتل چارلز الاول عام ١٦٤٩ ، ودام حكم الپيوريتان

SS

حتى ١٦٦٠ يوم عادت الملكية من جديد . اهم الادباء في هذه الفترة (جون ملتن) .

(٧) سيرة هي الكلمة العربية التي تفيد قصة وتاريخ في الوقت نفسه مثل كلمة Historia الاسپانية و Histoire الفرنسية .

٤ ـ الرومانسية والرومانس اللاحق

قصائد الحدود Border Ballads هي القصائد التي تروي حكايات شعبية باللغة الدارجة عند الحدود التي تفصل انگلترا عن سكتلنـد ، بلهجة هي مزيج بين الانگليزية والسكتلندية .

(٢) مزج الحواس ، اي مزج وظائف الشم والسمع مثلاً ، مثل قول نزار قباني : تخيّلتُ حتى جعلت العطور/ترى ويُشم اهتزاز الصدى .

(٣) أنا مدين بهذه العبارة الجميلة الى الشاعر الدكتور اكرم الوتري في قصيدته (العنقود) حيث يقول :

في وحشة الليل المقيم شـذى من الحلم القديم
أصـداء أغنية تـذوب وهينمات في النسيم

ولمزيد من الصور الجميلة ، تنظر مجموعته الاولى (والاخيرة !) الوتر الجاحد ، بغداد ، مطبعة الرابطة (د.ت.) .

(٤) المخدرات ، إشارة الى انحدار كولردج الى تعاطي الهيروين ، الذي بدأه علاجاً لصداع شديد ، وما لبث أن وجد فيه خير محفّز للخيال ، كما يقول بعض الخبثاء من النقاد !

(٥) تصميمات موريس ، كان وليم موريس (١٨٣٤ ـ ٩٦) اديباً شاعراً فناناً واستاذاً بجامعة اكسفورد . عرف بتصميمات اثاث بسيط جميل عملي منه (كرسي موريس) ومنه (ورق الجدران) بانواع وتصميمات شتى يزين الابنية الانگليزية في عصره ، وما تزال (غرفة موريس) في كليته بجامعة اكسفورد (اكستر) يزين جدرانها ورق قرمزي اللون من تصميمه .

مراجع مختارة

SELECT BIBLIOGRAPHY

Anyone wanting to study the development of the romance could well begin by reading the works discussed or mentioned in the text of this study. They are all listed in the index. In addition, GEOFFREY OF MONMOUTH'S *Historia regum Britanniae* is available in translation in Penguin Classics as is GOTTFRIED VON STRASSBURG'S *Tristan,* and the *Mabinogion.*

The romance is still fertile in children's literature. For fine examples see works by Alan Garner and Edward Ardizzone. I have listed below critical works which are valuable for an understanding of the romance. By no means all of them are exclusively concerned with this subject.

GENERAL

ALLOTT, M., *Novelists on the Novel,* London, 1959.
See especially chapter I «The Novel and the Marvellous».
AUERBACH, E., *Mimesis,* Princeton, 1953.
An overarching account of the types of «reality» in literature. It includes a penetrating analysis of Chrétien de Troyes.

SS

BEATTIE, J., «On Fable and Romance», *Dissertations Moral and Critical,* 2 vols, Dublin, 1783.

An early historical essay on the genre.

D'ARCY, M. C., *The Mind and Heart of Love. Lion and Unicorn: A Study in Eros and Agape,* London , 1945.

FRYE, N., *The Anatomy of Criticism,* Princeton, 1957.

A vital modern interpretation of the function of myth in literature. See particularly the third and fourth essays.

KERMODE, F., *The Sense of an Ending,* New York, 1967.

A brilliant analysis of the forms of fiction and particularly of its «prophetic» function.

HOGGART, R., *The Uses of Literacy,* London, 1957.

LUKÂCS, G., *The Historical Novel,* tr. H and S. Mitchell, London, 1962.

An influential Marxist interpretation of the relationship between fiction and society. See particularly the discussion of «type» characters.

REEVE, C., *The Progress of Romance,* London, 1785.

Still one of the most stimulating accounts of the romance form. Penetrating and amusing.

ROUGEMONT, D. DE, *Passion and Society,* tr. M. Belgion, rev. ed., London, 1956.

An attempt to characterize love and its literary meaning in Western society.

SAINTSBURY, G., *The Flourishing of Romance,* Edinburgh, 1899.

SCOTT, W., *On Romance,* Edinburgh, 1824.

WATT, I., *The Rise of the Novel,* London, 1957.

On «formal realism» in the novel, which he sees as displacing the romance.

WELLEK, R. and WARREN A., *The Theory of Literature,* New York, 1949.

MEDIEVAL TO RENAISSANCE ROMANCE

ARTHOS, J., *On the Poetry of Spenser and the Form of Romances,* London, 1956.

BARBER, R. W., *Arthur of Albion: and Introduction to the Arthurian Literature and Legends of England,* London, 1961.

CRANE, R.S., *The Vogue of Medieval Chivalric Romance during the English Renaissance,* Menasha, 1919.

DANBY, J.,*Poetson Fortune's Hill,* London, 1952.
Especially the chapters on «The Great House Romance» and Arcadia and Shakespeare's last plays

EVERETT, D., «A Characterization of the English Medieval Romances», *Essays and Studies,* XV, 1929.

FINLAYSON, J., ed., *Morte Arthure,* London, 1967.
Distinguishes helpfully between romance and *chanson de geste.*

FRAPPIER, J., *Chrétien de Troyes,* Paris, 1957.
An outstanding critical study.

GRIFFIN, N. E., «The Definition of Romance», *P.M.L.A.,* XXXVIII, 1923.
Distinguishes between «epic» and «romance» with epic as indigenous, romance as exotic material.

HALL, V., *Renaissance Literary Criticisms,* New York, 1945.

HEER, F., *The Medieval World,* tr. J. Sondheimer, London, 1962.
Especially Chapter 7, «Courtly Love and Courtly Literature».

HOUGH, G., *A Preface to The Faerie Queene,* London, 1962.

HUNTER, G. K., *John Lyly,* London, 1962.

LEWIS, C. S., *The Allegory of Love,* London, 1936.

LOOMIS, R. S., *The Development of Arthurian Romance,* London, 1963.

PETTET, E. C., *Shakespeare and the Romance Tradition,* London, 1949.

RENWICK, W. L. and ORTON, H., *The Beginnings of English Literature,* 3rd. ed., rev., London, 1966.

Especially the section on Romances. A valuable critical bibliography.

SPEIRS, J., *Medieval English Poetry: The Non-Chaucerian Tradition,* London, 1957. Parts III and IV.

TUVE, R., *Allegorical Imagery: Some Medieval Books and their Posterity,* Princeton, 1966.

Especially chapter 5, «Romances». A deeply penetrating examination of the relationships between Spenser and the romances.

VINAVER, E., ed., *The Works of Sir Thomas Malory,* 3 vols, Oxford, 1947.

VINAVER, E., *Form and Meaning in Medieval Romance,* Modern Humanities Research Association, 1966.

A brief masterly essay.

WESTON, J., *From Ritual to Romance,* Cambridge, 1920.

Best-known for its bearing on Eliot's *The Waste Land,* which could well be studied in the context of a history of the romance form.

POST-RENAISSANCE ROMANCE

CHASE, R., *The American Novel and Its Tradition,* London, 1958.

CONRAD, J., Preface to *The Shadow Line.*

GRAHAM, K., *English Criticism of the Novel 1865-1900,* Oxford, 1965.

Especially vii, «The Rise of the Romance».

HUET, D., *Traite de l'Origine des Romans,* Paris, 1670.

HURD, R., *Letters on Chivalry and Romance,* London, 1762.

First sustained defence of romances against mid-eighteenth century attacks.

JAMES, H., Preface to *The American,* first printed in the New York edition of the *Novels and Stories* (1907-17), Vol II.

JOHNSON, S., *Rambler,* no. 4, 1750.

This essay is a locus classicus for the distinction between novel and romance.

LANG, A., «Realism and Romance», *Contemporary Review,* LIII, 1887.

Part of an extended debate carried on in this journal at the time.

MATTHEWS, J. H., *Surrealism and the Novel,* Ann Arbor, 1966.

A suggestive analysis of the romance elements revived in surrealist fiction.

MEHROTRA, K. K., *Horace Walpole and the English Novel,* Oxford, 1934.

Carefully documented history of the rise of the Gothic novel.

RILEY, E. C., *Cervantes's Theory of the Novel,*Oxford,1962.

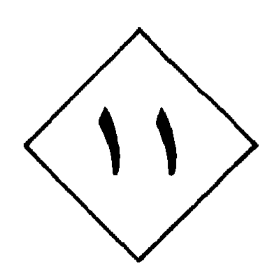
STEVENSON, R. L., «A Humble Remonstrance», *Longmans' Magazine,* V, 1884.

Defence of «the romance» against the demands of realism.

VARMA, DEVENDRA, *The Gothic Flame,* London, 1957.

Volume 2 of the present series (LILIAN FURST, *Romanticism*) gives a helpful bibliography, some of which will be found relevant to the study of the romance in the late eighteenth and early nineteenth centuries.

SS



الدرامه والدرامي

تأليف

س. دبليو. دوسن

DRAMA AND THE DRAMATIC

By S. W. Dawson

SS

المؤلف : س . دبليو . دوسن ، المولود عام ١٩٢٨ ، مدرّس الأدب الانكليزي في جامعة (سوانزي) ، بمقاطعة (ويلز) البريطانية منذ عام ١٩٥١ .

SS

المقدمة

المصطلح النقدي ـ وهل ثمة واحد وحسب ؟ السؤال يقتضي المواجهة . كان (جونسن) ناقداً عظيماً ، بوسعنا أن نتعلّم منه الكثير ، لكن تلمّس طريقنا نحو مصطلحه يشكل جهداً من الخيال الأدبي والتاريخي ، نخرج منه وقد تعاظم فينا الشعور « أننا » لا نستطيع التعبير عن أنفسنا من خلاله . وحتى (آرنولد) ، وهو أكثر اقتراباً منا في الزمان ، يرغمنا أن ندرك أنه مهما يكن تقديرنا للتوكيد الذي يتضمنه قوله (إن الشعر نقد الحياة) فنحن لا نكاد نستعمل تلك العبارة من دون حصرها بفارزتين . إن الذي أخذناه عن (جونسن) و(آرنولد) قد ترجمناه الى مصطلحنا الخاص ، مصطلح النقد الانگليزي الحديث .

يشكل ذلك المصطلح الكلمات والعبارات التي نستعملها نحن في الحديث عن الأدب ، انه الشرط لكي يفهم بعضنا بعضاً ، وهو يصدر عن تراث النقد الحديث . وكلمة (نحن)

ss

هذه تثير مصاعب ، بالطبع ، وتقرير « ماهية » التراث المركزي في النقد الحديث يشكل في نفسه حكماً نقدياً لا يمكن تحاشيه . والمصطلح الذي نفهمه بوضوح اكثر نتيجة قراءتنا (جونسن وآرنولد) لا يشكل أبداً محض مجموعة من العبارات الوصفية لأنه ينطوي على مستويات ، وقيم ، وتفضيلات . فالاصطلاح النقدي الذي يدوم استعماله عبر القرون ، مثل (المجاز الذهني) ، يتغير معناه مع التفضيلات الأدبية السائدة في عصر بعينه ، وهي ليست ، بالطبع ، تفضيلات أدبية (صرف) . وثمة كلمات أخرى ، بينها [(درامه)[1] و (درامي) تتغير من كونها عبارات وصف محايدة تقريباً] (درامه = مسرحيات ، درامي = صفة المسرحيات) لتتخذ ، مع العرف السائد ، مضامين قوية من القبول أو الانكار . والذي يسترعي الانتباه بشكل خاص لدى قراءة النقد الحديث كثرة ورود صفة (درامي) عند الاشارة الى أدب يقع خارج نطاق المسرحيات ـ المفارقة الدرامية عند (چوسر) ، (الرواية كقصيدة درامية) ، اللغة الدرامية في شعر (دن) ، وهكذا . ونحن نجد المصطلح في النقد الحديث يستعمل بشكل فضفاض حيناً ، وبأشكال شديدة التماسك أحياناً ، بحيث لو استطاع (جونسن) أن يعود الينا ليمعن النظر في النقد الحديث لأخذته الحيرة قدر ما تأخذنا تجاه وصفه النمط الرعوي في / قصيدة ملتن / « لسيداس » ، إذ يقول عنه ـ (سهل ،

متبذل ، لذلك يثير القرف) .

إن الكتابة عن النقد الحديث بشكل (موضوعي) تثير نفس المشكلات التي يواجهها (الأنامي)[٢] الذي يحاول تحليل الثقافة التي هو جزء منها ، والتي يتكلم لغتها . ويدرك المرء بشكل خاص اعتماد المفهومات بعضها على بعض ، بشكل وصفه (ڤتكنستاين) مرة بعبارة (عش الافتراضات) . ترتبط في النقد الحديث ، كلمة (درامي) بشكل حيوي مع مجموعة كاملة من المصطلحات الأخرى ـ (وضع) ، (استجابة) ، (توتّر) ، (ملموس) ، (عرض) مثلاً ـ ومع توكيد غير مسبوق (تاريخياً) على المفارقة والأهمية المركزية للاستعارة . ويذهب (ويمزات وبروكس) ، في كتابهما « النقد الأدبي : تاريخ موجز » ، الى حد يجدان معه في كل هذا ما يسوّغ الحديث عن نظرية درامية في الشعر (ينظر بشكل خاص ص ٦٧٣ ـ ٥) .

إن متابعة التطور في هذه المجموعة من المفهومات ، والتوضيح قدر الامكان لما تنطوي عليه تلك الافتراضات عن الأدب من كونها خلاقة ، يتطلب تاريخاً مسهباً عن النقد الأدبي ، ودراسة ما يشترك فيه نقاد من وزن (ت . س . اليوت) و(ج . ولسن نايت) و (ف . ر . ليڤز) وما يختلفون حوله . مثل هذه الدراسة لها قيمتها ، لكنها تقع خارج حدود

هذه السلسلة . والذي وضعته أمام نظري شيء اكثر يسراً . لقد ذهبت الى الافتراض الطبيعي أن الخصائص الأدبية التي تشير اليها عادة كلمة (درامي) وما يتصل بهما من مصطلحات إنما تكون بشكل أساسي بعينه في المنطوى من الدرامه كما جرت العادة على فهمها . فبدأت من هذه النقطة ، وحاولت أن أبيّن ما تنطوي عليه استجابتنا نحو الدرامه . ثم انقلبت الى مناقشة ما يلقيه ذلك من ضوء على الاستعمال النقدي المعاصر ، مشيراً بالتخصيص الى الأعمال النقدية عند (ف . ر . ليفز) .

يقع شكسپير في المركز من هذه الدراسة القصيرة ، لأنه أعظم درامي في الأدب الانگليزي ، ولأن مسرحياته في المتناول غالباً ، ولأنني قبل كل شيء أعتقد أن تراث النقد الحديث لا يمكن فهمه من غير الرجوع الى شكسپير . ويحسن بنا أن ننظر لماذا لا يصدق هذا القول على نقد (جونسن) أو (آرنولد) .

SS

١

الدرَامَه ، المسرح ، الوَاقع

او يبقى في السجن أمير عظيم[1]

قد يحلو لبعضنا القول إن كل امرىء يعرف ما المسرحية . فخبرة الأطفال في البيت والمدرسة تُظهر في وقت مبكر أن فكرة « المسرحية » تتطور من غريزة ظاهرة تحاكي « لَعباً » فعاليات الكبار واهتماماتهم . كما أظهرت وسائل التعليم البارعة لصغار الأطفال القيمة التربوية في كتابة المسرحيات وتمثيلها ، الى جانب أنواع شتى من الدرامه المرتجلة . ومن ناحية أخرى ، تشير خبرة المدرسين كذلك أن نسبة الأطفال الذين ينتقلون بعدئذ الى « قراءة » المسرحيات باستمتاع وفهم ، كأنهم يقرأون روايات ، هي نسبة ضئيلة بشكل ملحوظ . ويبدو أن الاعجاب بالمسرحيات عند التمثيل مسألة تكاد تكون عامة ، لكن قراءة المسرحيات عملية معقدة . إن محض القدرة على قراءة مسرحية بشكل مفهوم يعتمد ، أيضاً ، على معرفة سابقة بما يكون عليه تمثيل المسرحية . ويبدو أن كل شيء يشير الى أسبقية التمثيل .

ما الذي نستطيع أن نفهمه إذن من « هذا » الكلام الذي يصدر عن واحدمن أعظم النقاد في اللغة الانكليزية ؟ (العرض الدرامي كتاب يتلى مع مُصاحِبات تزيد او تنقص من أثره) (جونسن ، مقدمة لدراسة شكسبير) . لم يكن تعريف (جونسن) بالطبع ، يقصد أن يكون شاملاً ؛ فهو يحتفظ بقيمته في نقاش بعينه ، ويعبّر عن توكيد يريده لغاية محدّدة . ومع ذلك ، إن كلمات مثل (عرض) و (مصاحبات) لا تكاد تذكّرنا بما نجده في إحدى مسرحيات شكسبير إذ تقدم في عرض جيد . والكلمة البسيطة (كتاب) تثير في الواقع عدداً من التساؤلات ، أهمها (كتاب) من أي نوع ؟ فهو حتمًا ليس « أي » نوع . بل على النقيض من ذلك ، كتاب من نوع محدد ، مسرحية . فلو كان الكتاب غير درامي ، لكان (العرض) غير درامي كذلك . إن تحديد ما هو درامه وما هو درامي يوجب الانشغال بالكتب ؛ أي أن المقاييس في النهاية تكون أدبية .

إن الوقوع في مثل هذه التناقضات الظاهرة لهو شرط أساس قبل الشروع في أية مناقشة حول الدرامه . وفي دراسة من هذا النوع سأكون ، بالطبع ، معنياً بالدرجة الأولى بالأدب الدرامي « بوصفه » أدباً ، لكن ما سأقوله يعتمد دائمًا على ما تكون عليه المسرحية عند التمثيل ، وعلى ما كانت عليه طبيعة المسرحيات وما ستبقى عليه ، محكومة بالشروط التي قد تمثّل بموجبها . ونحن لا نستطيع الخلاص من حقيقة بادية التناقض مؤداها ان المسرحية

التي لا تقـدّم تمثيلاً تبقى على شيء من عدم الاكتمال ، برغم ان تمثيلاً بعينه لتلك المسرحية قد لا يصدق على روحيتها ومعناها بشكل لا يعود معه مما يفيدنا في فهمها . إن أي خلاف حول معنى المسرحية وتفسيرها يعود بنا الى الكلمات . «إن أسطر المسرحية هي المؤشرات الوحيدة التي يحتاجها مخرج او ممثل جيد » (سوزان ك . لانگر ، **الشعور والشكل** ص ٣١٥) . عندما نقرأ المسرحيات ، نضع أنفسنا ، من دون شعور منا في الغالب ، في موضع المخرج وجماعة الممثلين لديه ، فأية معالجة نقدية للمسرحية لا تكون نوعاً من الاخراج ، لا ينتظر أن توصلنا الى فهم أفضل . ولا يعني ذلك أن أي قارىء على شيء من الذكاء بوسعه إخراج هذه المسرحية أو التمثيل فيها ؛ ومن الناحية الأخرى ، لا تكون موهبة التمثيل او السيطرة على جميع قدرات الاخراج المسرحي مما يشكل في نفسه مؤهّلاً لاصدار حكم على الدرامه ، كما يشهد بذلك ما ينشر يومياً من أقوال الممثلين والمخرجين . والذي يمكن قوله إن المخرج والممثل يغلب أن يضطرا الى الاجابة عن اسئلة قد لا تخطر ببال القراء ، أو أن القراء لا يضيرهم تركها من دون جواب . وربَّ قارىء يقنع نفسه ، مثلاً ، أنه قد فهم خطاباً بعينه ، ولكنه إذا ما اضطر الى أداء ذلك الخطاب ظهر له في الحال خطأ ما ذهب اليه ؛ فهو إذ يجد نفسه في موضع يحتّم عليه أن يقرّر في براعةٍ موقع النّبر ، ونبرة الكلام ، والاشارة ، بَدَت حدود شعوره بقصور الادراك ، اذا لم يفلح ذلك في شحذ فهمه .

وبوسعنا الذهاب أبعد من ذلك ، لأن في أداء الخطاب الدرامي يتحرر القاريء من تلك القيود الجسدية والعوائق العاطفية التي يغلب أن تصل باستجابته للعمل الأدبي الى محض عملية عقلية .

يتطلب الأدب الدرامي استجابة ، ليس من العقل وحده ، بل من الجسد جميعاً ، بحيث أنه في الأداء التمثيلي وحده (وقد يكون ذلك على انفراد) يتحقق العمل بأكمله . هذه مسألة تتطلب بحثاً أدق ، لكن مثالاً واحداً يجب أن يكفي الآن . لنتأمل المناجاة العظيمة التي يؤديها « ماكبث » في المشهد الخامس من الفصل الخامس .

غداً ، وغداً ، وغداً ،
كلٌّ يزحف بهذا الخطو التافه من يوم ليوم ،
نحو آخر مقطع من الزمن المسطور ؛
وكلُّ أيامنا الخوالي قد أضاءت للحمقى
الطريقَ الى الموت المترب . ألا انطفئي ، انطفئي يا
شمعةً ضئيلة !
ما الحياة سوى ظلٍّ يسيُر ، ممثّلٍ مسكين
يختفق ويضطرب ساعته على المسرح
ولا يُسمع به بعد ذلك . إنها حكاية
يرويها أبلَه ، مليئة بالصخب والهياج
لا تنطوي على شي .

SS

كيف يقرأ المرء هذا الكلام ليحقق ما ينطوي عليه بشكل كامل ؟ إنه يعبّر عن تلك اللامبالاة المفرطة التي تضارع الخيبة ؛ فكلمة « غداً » قد أزيل منها ذلك الطعم المألوف من التوقّع والامكان ، فما نحسّه من هذا الترديد العقيم إذن يؤدي الى انخفاض طبقة الصوت على مدى البيت الأول ، وهذا الانخفاض في طبقة الصوت (اذا ما استسلم الجسد لتأثير الشعر) يؤدي الى خفض مشابه في الذراع ، بحيث تتدلى متعبة في آخر البيت ، وتكون اليد مشيرة الى الأرض التي يزحف عليها هذا « الخطو التافه » . كذلك الحركة الشاملة السارية على « كل أيامنا الخوالي » تؤدي باليد المتعبة أن تشير الى أرض « الموت المترب » . بمثل هذا التحليل يتكشّف الخطاب برمّته عن عدد من الاشارات اليائسة نحو الضوء والاكتمال (مَثل الاولى « غداً » ، « كلّ » ، « أضاءت » ، « شمعة » ، « حكاية ») وجميعها تنحدر الى إشارة متعبة نحو الأسفل ، مع انحناءة في الرأس تصاحب « يزحف » ، « مترب » ، « ظلّ » ، « مسرح » (والمسرح يقع في الاسفل فعلاً ويشار اليه) ثم « لا شيء » . ليست هذه سوى مؤشرات مختصرة فجّة ، لكنها تعين في فهم الفرق بين ممثّل على مسرح يستخدم الكلمات ليبلغ تأثيراً بعينه ، وممثل يجعل الكلمات تنطق من خلاله . (رغم أن هذا التعبير قد يكون مضلِّلا ، إذ يشير الى السلبية ؛ لكن الممثل في الواقع يتعاون مع اللغة بشكل فعّال جداً) .

إن من جرّب التمثيل في مسرحية ضعيفة الترجمة يعرف ما تبعثه من شعور بأن اللغة تخذله ـ بأن روح المسرحية وجسدها لم يعد لهما وجود كامل في عملية الترجمة . فأية ترجمة مثلا تقوى على نقل الروح الدرامية كاملة ، مع الفطرة والعبارة ، والحركة والاشارة ، في مقطع مثل هذا ؟

كم تثقل عليّ هذه الزينات الزائفة ، هذه البراقع !
أي يدٍ ملحاح ، في صنع كل هذه الضفائر ،
قد عُنيت بتصفيف شعري فوق جبهتي ؟
كل شيء يحزنني ويؤذيني ، ويتفق على إيلامي .

(راسين ، (فيدر) ، ١ ، ٣)

إن ترجمة (راسين) صعبة بشكل خاص ، وهذا ما تقدمه واحدة من أفضل الترجمات الانكليزية الحديثة :

كم تثقل عليّ هذه المجوهرات الزائفة ، هذه البراقع !
أي يد متطفّلة حاولت أن تعيد تصفيف
شعري ، بتضفيره عبر جبيني ؟
جميع الأشياء تتفق على إحزاني وصدّي ،جميعها[٢] .

(جون كيرنكروس ، فيدرا ومسرحيات أخرى
طبعة پنگوين ، ١٩٦٣)

إضافة إلى كون الدافع الايقاعي قد تباطأ ، وفي البيت

ss

الأول إلى درجة قاتلة ، فإن حرارة الشوق فيه قد تضاءلت إلى محض تهيُّج . فالشعور بأن «فيدر» محاطة بظروف قاهرة معادية تماماً ، الأمر الذي يصدر عنه الأداء الدرامي (تقلُّب فيدر ، بل تلوّيها من جنب إلى جنب لتجد مهرباً من مأزقها) تعبّر عنه كلمات مثل « ضفائر » ، التي تحمل من الايحاءات ما يغيب عن « تضفيره » ، وبإيحاءات عسكرية مثل «جبهة» /في الأصل الفرنسي/ و «تصفيف» /في الأصل «تجميع» أو «تكديس»/ (فهي مطوّقة ، محاطة من كل جنب) ، وبفعل أصوات « الياء » الملحاح في البيت الأخير ، وهي مما يؤكد هذا الايحاء . إن هذا المقطع بلغته الأصلية يتطلب ممثلة تستجيب لما فيه من حركة ومضامين ؛ والترجمة رغم ما فيها من صفة « الأمانة » ، لا تساعد إلا قليلاً ، بل تكون مما يعيق فعلاً أحياناً .

ليس كل امرىء يعنى بالأدب الدرامي يميل بطبعه للقيام بدور ملموس في الفعاليات الدرامية ، وليس كل امرىء في موقع يتيح له مشاهدة عروض الشوامخ الدرامية يستطيع أن يشهد منها قدر ما يتمنى . لكن الفائدة لا تكون دوماً إلى جانب « مرتاد المسرح » المتمرّس ، الذي كثيراً ما يغريه البحث عن مؤثرات مسرحية بعينها ، مما يقحم على المسرحية دون أن ينمو منها . وعندما تتغلب اعتبارات الأثر ، والشعور أن الجمهور مجموعة مشاهدين يمكن التلاعب بمشاعرهم ، تغدو المسرحية مسألة وساطة لا غاية . إن التفكير المسرحي ، على النقيض من

SS

التفكير الدرامي ، مسألة آليّة في جوهرها . لنتأمل ، على سبيل المثال ، هذا المقطع الذي يعالج فيه «درايدن» مسرحية كتبها بعنوان **كل شيء من أجل الحب**.

> يبدو أن أكبر نقيصة في الوسيلة تكمن في شخص «أوكتافيا» ؛ فرغم أنني قد استخدم امتياز الشاعر في تقديمها إلى الاسكندرية ، غير أنني لم انتبه كثيراً إلى أن العطف الذي أثارته تجاه نفسها وأطفالها قد أفسد العطف الذي احتفظتُ به ليكون من نصيب «أنطونيو» و «كليوپاتره» ، إذ يتبادلان حباً يقوم على رذيلة ، ينال من حظوة يكنّها الجمهور لهما ، عندما تقع الفضيلة والبراءة تحت وطأة ذلك الحب . ورغم أنني أعطيت «أنطونيو» بعض العذر إذ جعلت «أوكتاڤيا» تهجر من تلقاء نفسها ، إلا أن قوة الوسيلة الأولى ما تزال ماثلة ؛ لأن تقسيم الاشفاق ، مثل تقطيع النهر إلى قنوات عدة ، يخفف من قوة المسيل الطبيعي .

كأن «درايدن» يتحدث عن محطة ضخ كهرو ـ مائية . والحق أن مقالاته الدرامية ، رغم استنادها إلى ما سواها وعدم تجردها إلا لماماً ، تشكل بداية تدهور حاسم في تاريخ الدرامه الانگليزية . تقوم نظرية المسرحية البطولية في عهد عودة الملكية على مزيج عجيب من الصفات الأدبية والمسرحية ، مع

ss

توكيد ذي مغزى على (الاعجاب) بوصفه غاية الدرامه الجادة .
وهي تعود إلى عصر كادت المؤثرات المسرحية فيه ، وحدها ، أن تحل محل المسرح ، فبدأت فترة دامت أكثر من مئة عام شهدت تقديم مآسي شكسبير في صيغ تبدو لنا اليوم مشوهة بشكل يثير الهزء . بمثل هذا السياق يجب أن ننظر إلى الملاحظات النقدية القاسية التي صدرت عن دكتور (جونسن) حول المأساة الشكسبيرية ، وإلى رغبته في معالجة مسرحية متحجرة كتبها (آديسن) بعنوان كيتو بالروحية نفسها . (رغم أن جونسن ، بما اشتهر عنه من توجّه في الفن نحو الطبيعة ، يقدر أن يميز الصفات غير الدرامية في « كيتو » ؛ فهو يقول في « سيرة » (آديسن) : « إنها قصيدة حوار أكثر منها درامه ، تلاحق مشاعر محددة في لغة أنيقة أكثر منها تمثيل عواطف طبيعية ، أو تمثيل أية حالة محتملة أو ممكنة في الحياة البشرية ») .

إنه لمما يثير الملل أن ننظر في ما تراكم من مسرحيات ومؤثرات إخراج تدعى (جريئة مفعمة بالخيال) صدرت عن اهتمام طاغٍ تناول (المسرح) . فمن الواضح أن الممثل المحض ، مثل القارىء المحض ، يكون عرضة لقيود بعينها عند معالجة الدرامه . لكن المعلِّق المثالي على الدرامه يجب أن يجمع اهتمام الناقد المدقق في النص إلى ما يستطيعه من اهتمام شديد بضرورات التمثيل الفعلي وإمكاناته .

ss

٢
. . . كما ترفع المرآة بوجه الطبيعة[٣]

إن أكثر المناقشات وروداً ، وأقلها فائدة ، حول الدرامه تدور حول طبيعة (الوهم) الدرامي . عندما وضع أرسطو الدرامه بين فنون المحاكاة أثار في عصر الانبعاث فكرة مؤداها أن الجمهور إنما كان يُضلل أو يُساق إلى الظن أن ما كان يجري على المسرح كان يجري (فعلاً) ، وأن الدرامه يجب أن تُحدد قدر المستطاع بما في (الحياة الفعلية) من إمكانات واحتمالات . وقد أدى ذلك إلى إشاعة وحدة الزمان ووحدة المكان ، الأمر الذي يحدد ، في شكله المتطرف ، مدة الفعل بمدة التمثيل ، كما يحدد المكان بمساحة واحدة تساوي مساحة المسرح . وليس هذا مجال البحث في الاضطرابات والتناقضات التي أثارتها تلك الفكرة ، وأغلب ذلك مما نلمسه في مقالات (درايدن) ، لأن ذلك البناء الهزيل ينهار برمّته خلال بضع صفحات من كتاب (جونسن) **مقدمة لدراسة شكسبير** . « من الخطأ أن يُحمل أي تمثيل محمل الحقيقة ، أو أن تكون أية خرافة درامية قد اتخذت شكلاً فغدت موضع تصديق ، أو أنها كانت في لحظة من اللحظات موضع قبول . . . وربّ سائل يسأل ، كيف تتحرك الدرامه إذن إذا لم تكن موضع قبول . إنها تُقابل بكل ما تستحقه الدرامه من قبول » . يقيم (جونسن) دفاعه عن شكسبير تجاه اضطراب

ss

المنظّرين مثلما يقيم (سدني) دفاعه عن الشعر تجاه اضطراب الأخلاقيين : « أما الشاعر ، فإنه لا يؤكد شيئاً ، فهو لذلك لا يكذب أبداً » .

لم تعش الوحدات في انكلترا بعد هجوم (جونسن) الذي كان يستند إلى منزلة شكسبير . لكن التطور التقني في المسرح جعل من الممكن زيادة النزعة الطبيعية في المشاهد المسرحية ، بحيث عاد من المقبول في بداية القرن العشرين ، بما يخص مسرحية حديثة في الأقل ، أن يكون المألوف مسرحاً على شكل إطار صورة ، ينظم بما يقترب جهد الامكان من شكل غرفة أزيح منها أحد الجدران ، حيث يقدم الممثلون أفعال وكلام (الحياة الفعلية) . وكانت الدرامه التي يشتد اتصالها طبيعياً بهذا المسرح تعالج مشكلات اجتماعية في محيط تغلب عليه مسحة الطبقة الوسطى ؛ وكان اسم (إبسن) يستلهم لمساندتها :

إن اضمحلال هذا النوع من الدرامه (الذي كان حتى عهد قريب يطغى على المسرح التجاري في الأقل) هو الخط الرئيس الذي يجري خلال تاريخ الدرامه الحديثة ، ومن المستحيل في هذا المجال سرد القوى المختلفة التي ساهمت في ذلك . ثمة شعراء مثل (ييتس) اعترضوا على إخراج الكلام الشعري من المسرح ؛ وثمة آخرون أشاروا إلى إمكانيات

الحركة غير الطبيعية ، كما في الباليه ، في حين رغب بعض المخرجين بزيادة المؤثرات (الجمالية) المرئية . وثمة ثوريون اجتماعيون انتقدوا الطبيعة البورجوازية المنطوى في الشكل ، كما انتقدوا من وجهة نظر ثانية الوشائج بين الدرامه والطقوس مما كثر الحديث عنه . ولكن في انكلترا ، وإلى حد كبير في أوروبا ، كان شكسبير هو الأثر الوحيد الأهم . إن البحث في طبيعة مسرح شكسبير ، على أيدي دارسين يعنون كذلك بالممارسة الدرامية ، قد أورثهم قناعة أن أسلوب أواخر القرن التاسع عشر في تقديم شكسبير حسب مشاهد المذهب الطبيعي يحوّل الاهتمام عن اللغة ويربك الاستمرارية الدرامية ، من هذه الأبحاث ، وما تبعها من تجارب تطبيقية ، تكوّن لدينا هذا الفهم لطبيعة العرف الدرامي .

يقوم هذا الفهم على أساس الادراك أن الفعل هو اللغة ، وأن اللغة تخلق (عالم) المسرحية الدرامي ، وأن العلاقة مجازية بين هذا العالم والحقيقة لذلك يجب أن تكون طبيعة المسرح والمشاهد وأسلوب التمثيل مما يساعد اللغة في خلق هذا العالم المجازي . تقدم «لغة» المسرحية للجمهور معايير الامكان والاحتمال ؛ أما الحركة ، والاشارة ، وأدوات التمثيل ، والمشاهد ، فهي مُعينات يجب أن تكون ، مثالياً ، مما « ينمو من » اللغة الخلاقة .

وقد يمكن تصوير هذا المبدأ على أحسن وجه من

مسرحيات (إبسن)، إذ لا يوجد اليوم من يعدّ (إبسن) درامياً معنياً بالمشكلات الاجتماعية بالدرجة الأولى ؛ فقد تجاوزت الدرامه عنده الظروف الاجتماعية التي نشأت فيها . لكن (إبسن) من الناحية الدرامية يتصل بعالم بعينه ، تسود الحقيقة « الشعرية » فيه بشكل بيوت وغرف . هنا يفكر المرء بمسرحية **بيت الدمية ، وروزمير شولم** (اسم دار) ، وبالعلِّية في مسرحية « البطة البرّية » ، وبخطوات (جون گابرييل بوركمن) تتوغل ثقيلة في الغرفة السفلى . كثير من شخصيات (إبسن) تلفّع نفسها بشدة في غرفة أو دار ضد ما في الحياة من خطر وحرية . تتكون ذروة الرؤية المسرحية عند (إبسن) من عموم الطريقة المعقدة التي تصبح فيها البيوت والأبراج رموز العداء الرئيسة ، كما في تلك المسرحية العظيمة **البنّاء الأكبر** . وهكذا يكون الاطار الجوهري للعالم الذي تخلقه لغة (إبسن) غرفة كاملة ، مع الايحاء بوجود بيت كامل يبتعد بنا عنها ، ويكون ذلك الاطار كأنه الوحدة الأساسية في خياله الدرامي . ومن الطريف متابعة الدرامي ، في رواياته المتأخرة ، لنجده يبتعد بالتدريج عن الغرف والبيوت نحو الهواء الطلق ، وفي الوقت نفسه يوسّع من مصادر المسرح الطبيعي ، حتى نصل في مسرحية « عندما ننهض موتى » إلى هذا الارشاد المسرحي :

وفجأة يسمع هزيم الرعد من الثلوج في الأعالي . وينهار جبل الثلج بسرعة مريعة . ويبدو البروفسور

SS

(روبك) و (إيرينا) في العتمة وهما ينزلقان في ركام الثلج فينطمران تحته .

ورغم وجود أمثلة على ذلك عند شكسبير ، لا يوجد ما يمثل علاقة الحب ـ الكره هذه بين الدرامي العظيم وضرورات المسرح العملية أفضل مما تمثله المطالب المستحيلة التي ينطوي عليها هذا الارشاد المسرحي الواحد .

إننا نجد فائدة في الحديث عن تقاليد نوع معين من المسرح في عصر بعينه ، لأن معرفة سابقة بهذه التقاليد قد تحول دون الكثير من سوء الفهم . ولكن حتى في الشكل العام نفسه ، في مأساة بواكير القرن السابع عشر مثلاً ، يكون ما نجده من تقاليد محددة من صنع لغة المسرحية بعينها . فنحن اليوم قد لا نتضايق من استعمال الارشاد المسرحي (الجانبي) ، ولكننا إذ نقبله تقليداً درامياً يجب أن ننبه إلى التفريق بين أشكال مختلفة يمكن أن يستعمل فيها . ففي مسرحية (تورنور) مثلاً **مأساة المنتقم** يغلب أن يكون ذلك الارشاد وخزة للجمهور ، أو دعوة للمشاركة في فرحة الشخصية بضربة بارعة أو ساخرة بشكل خاص ، تذكّرنا بأن الشخصية إنما تقوم بمهمة ، أو تطلق تعليقاً خلقياً مباشراً على الفعل . وعند (مدلتن) في مسرحية **القُلَّب** أو مسرحية **النساء ، حذار من النساء** يكون الارشاد الجانبي أكثر شبهاً بالنجوى /المونولوك الداخلي/ عند الروائي إذ يطلّ

ss

على تعقيدات الدافع وخداع النفس مما ينطوي تحت الفعل .
يتصل كل من (تورنور) و (مدلتن) بعصرهما ، لكن أهمية العالم
الدرامي عند (تورنور) ، كما هو الحال عند (جونسن) ، تكون
على السطح ؛ أما (مدلتن) (وهو ما يعدّه بعض النقاد صفة
حديثة بشكل ملحوظ) فإنه يستغور مطاوي اللاشعور أو الرغبات
نصف المدرَكة . ولا يمكن فهم الفرق الجوهري في استخدام
هذا التقليد المسرحي إلا عن طريق إمعان النظر في اللغة .

٣

إن رفض فكرة التضليل ، وفهم طبيعة العُرف المسرحي
لا تقودان الى حل نهائي للمشكلات التي غدت لصيقة بطبيعة ما
يدعى غالباً (الوهم الدرامي) لقد حاول (كولردج) مثلاً مرات
عديدة أن يعبّر عن عدم قناعته بالموقف المعقول عند
(جونسن) ، وأن يقدم وصفاً مرضياً لما يدعوه (وهم ـ
المسرح) ، فهو يقول : « إن وهم ـ المسرح الحقيقي . . .
ليس في أن يحكم العقل أن هذه غابة ، بل في تخفيف الحكم أن
هذه ليست غابة». ثم يقول: «وهو [جونسن]إذ يثبت استحالة
التضليل ، لا يعطي مجالاً كافياً لحالة وسطى ، سبق أن حددتُها
باصطلاح الوهم، وحاولتُ تصوير صفتها وطبيعتها بالرجوع الى
حالتنا العقلية عند الحلم . ففي كلتـا الحالتين لا نكتفي بالحـكم
على الصورة أنها غير حقيقية ؛ فثمة حقيقة سالبة ، لا أكثر .

لذلك ، فإن كل ما يميل الى منع العقل من وضع نفسه ، أو يحول دون أن يوضع ، بالتدريج في تلك الحالة التي تكون فيها الصور ذات حقيقة سالبة أمام السامع ، يحطم الوهم ، وهو غير ممكن دراميا .» لست أدري كم يساعدنا كل هذا في الواقع ؛ ترى هل يحملنا فعلاً الى أبعد من قول (جونسن) « إنها تُقابَل بكل ما تستحق الدرامه من قبول » ؟ لكن المقارنة بحالات الحلم تقودنا الى تخوم علم النفس اكثر مما نريد في هذا المجال . لكن ثمة أوجه شبه عديدة بين هذا المقتَرَب وبين آراء حديثة في فلسفة الفن ، تعبّر عنها (سوزان ك . لانگر) التي تسبغ على اصطلاح (الوهم) معنى محدداً يختلف عما يمكن أن يدعى بالمعنى الشائع :

أما موضوع الوهم فهو غالباً ما يرد مع نقيضه ، الحقيقة ، ويؤدي الى إثارة المصاعب لا الى حلّها . . . تعالَج مشكلة الوهم من وجهة نظر الناقد على أنها مما يسترعي قدرة التصديق لدينا ، رغبتنا (اصطناع التصديق) . . . ليست وظيفة الوهم الفني (اصطناع التصديق) كما يعتقد كثير من الفلاسفة وعلماء النفس، بل هي على العكس من ذلك، التحلل من التصديق ـ تأمل الخصائص الحسية من دون معانيها المألوفة مثل (ها هو ذلك الكرسي) ، (ذاك هاتفي) ، (هذه الأرقام يجب ان تضاف الى قائمة

المصرف) الخ . فمعرفة أن الذي أمامنا لا ينطوي على أهمية عملية في العالم هو ما يقودنا الى الاهتمام بمظهره على تلك الحال .

(المصدر المذكور ، ص ص ١٣ ، ١٥ ، ٤٩)

يشير هذا المقطع الى الفنون المنظورة بشكل خاص، لكن علاقته بالدرامه واضحة . ولسوف أتناول إشارة الآنسة (لانگر) الى (الاهتمام) من دون التوغل في فلسفة الجمال .

من خصائص الدرامه ، اكثر من غيرها من أنماط الأدب ، أنها تسترعي اهتمامنا بشكل مطلق ودائم . بوسعنا أن نضع القصيدة او الرواية جانباً ، وغالباً ما يجب أن نفعل ذلك ، لنتناولها من جديد ، إذا اعترضنا ما يحيد بانتباهنا ؛ وقد نعيد قراءة أجزاء منها ، او نعود لنذكر مقاطع سابقة . لكن المسرحية أثناء التمثيل تستدعي منا انتباهاً غير متقطع ، ليس من أجلنا حسب ، بل من أجل الآخرين من المشاهدين . إن الجلوس بلا حركة ملحوظة لساعة ونصف لهو إنجاز مرموق، ممكن للكثير منا عندما يكون الانتباه في حالة استغراق كامل . ومن هنا تكون مسؤولية الدرامي الأولى أن يمسك انتباهنا ويطبق عليه . من أجل ذلك نشير الى المسرحيات والأفلام عادة أنها (أخّاذة) .

ومن المفيد هنا أن ننظر في الطريقة التي تستعمل بها كلمة

ss

(دراما) و(درامي) في الكلام السائر خارج السياق الأدبي او المسرحي . قد نتحدث ، مثلاً ، عن (لحظة درامية) . تصوّر نفسك واحداً في غرفة ملأى بالناس ، في حفلة مثلاً ، يقفون ويتحدثون في جماعات وفجأة ينفتح الباب وتنتصب امرأة في الممر . تدير نظراتها في الغرفة حتى تستقر لتحدق برجل يقف في الجانب القصيّ من الغرفة ينظر اليها وهي تطبق الباب وراءها وتتحرك في بطء عبر الغرفة . وهذا بحد ذاته مألوف جداً ، وقد لا يستثير أي انتباه أبداً؛ فهو في حد ذاته درامي . ولكن لنتخيّل اكثر من ذلك أنك تعرف الرجل والمرأة ، وأن الرجل قد حدّثك لتوّه عن مشاجرة حدثت بينهما في الطريق الى الحفلة ، أصرّت المرأة بعدها أن يذهب الرجل وحده الى الحفلة . أضف الى ذلك معرفتك بأسباب المشاجرة ، وبغيرة المرأة من امرأة أخرى موجودة في الغرفة . وعلى فرض أن دخول المرأة قد استرعى انتباهك ، وان استعراضها من في الغرفة واقترابها من الرجل قد أثار فيك نوعاً من التوقعات والتوجّسات ، فإن ذلك سيثير فيك نوعاً من التوتّر ؛ وسيكون ذلك ، بالنسبة اليك ، لحظة درامية ؛ وستكون جمهوراً من شخص واحد في مشهد يكون كل واحد غيرك فيه ممثلاً ، ويمكن لهذا المشهد الأساس أن يتخذ تعقيداً متزايداً وعمقاً . وقد تكون مثلاً على شيء من المعرفة بموقف المرأة الثانية مما لا يدركه كلٌ من الممثلين الآخرين . وهكذا . .

وهذا مثال آخر ـ عنوان رئيس في جريدة : « تدخّل درامي من وزير في نزاع الأجور» . مضامين ذلك : ١ ـ كان التدخل غير متوقع لذلك استحوذ على انتباهنا ، ٢ ـ أوجد التدخل وضعاً جديداً مهماً ، ٣ ـ يتخذ الوضع معناه واهميته من سياق بعينه ؛ فهو جزء من «فعل» له بداية (وهو ما نعرف) ويجب أن يقود الى نهاية (وهو ما لا نعرف) وغاية الصحفي أن يمسك بانتباهنا ويطبق عليه ، مبتدئاً بفعل واحد مثير غير متوقع ، ومستمراً ليجعلنا ندرك بعض الامكانات التي ينطوي عليها الوضع الذي خلقه ذلك الفعل . ولكن إذا كان الصحفي قديراً ، عرف أن اهتمامنا لا يمكن أن تمسك به طويلاً مجموعة واحدة من الامكانات ـ وقصة الغد يجب أن تعطينا وضعاً آخر ، بمجموعة من الامكانات تختلف قليلاً ، لئلا يسرع إلينا الملل من المسألة جميعاً . ولكي يبقي توقعات قرائه مستثارة طوال أيام عديدة ، ولكي يصل بالقصة الى نهاية مقنعة ، يحيل الصحفي قصته الى «فعل» ؛ وتكون النهاية مقنعة إذا لم تسبّب لنا خيبة أمل ونحن نفتح الجريدة في اليوم التالي فلا نجد للقصة استمراراً . بين قصة الجريدة والدرامه أشياء مشتركة أكثر مما بينها وبين القصة العادية ، لأن الكاتب معنيّ بصفتها المباشرة ، بالاحساس أنها حدثت «الآن» ، وليس في الماضي ، (تكون العنوانات البارزة في صيغة الحاضر عادة) . وتكون صفة المباشرة من متممات الدرامه ، لأن الذي يحدث على المسرح

يحدث الآن ، للمرة الأولى ، وليس في ما تدعوه (سوزان لانگر) باسم (الماضي الفعلي) في الأدب القصصي .

ينحصر دوام الفعل بالوقت الذي يمكن خلاله الامساك بانتباهنا ، وثمة حدود لدوام المسرحية لا يمكن أن تصدق على قصيدة او رواية . يقول أرسطو في كتاب الشعر إن «طولاً معيناً ضروري ، طولاً يسهل على الذاكرة أن تحتويه» ، ونجد (كاستلفترو) الناقد الايطالي من عصر الانبعاث يربط بين طول المسرحية وبين «الضرورات الجسدية» عند الجمهور والممثلين . والواقع أن الحدود الضرورية للذاكرة ، والجوع والتعب ، كي لا نسترسل أكثر ، يمكن أن تساهم ، في الفرد كما في الافراد الآخرين من الجمهور ، في فشل ذلك الانتباه المركز الذي تتطلبه منا الدرامه .

الفعل الدرامي إذن ، إذا ما عدنا الى أرسطو ، يجب ان يكون «ذا طول معين» وأن تكون له « بداية ووسط ونهاية » . وهو يضم مجموعة من الأوضاع تستحوذ على انتباهنا ؛ ويصدر كل وضع عما سبقه ، ويبعث توقّعاً لتغيّر آخر حتى نهاية الفعل ، الذي يدعوه (جونسن) بعبارة «نهاية التوقّع » . مثل هذا التكوين البسيط هو أقصى ما يستطيع المرء فعله من دون النظر في الوسيلة التي يُخلق فيها الوضع والفعل ألا وهي اللغة الدرامية .

ss

٢

اللغة والوضع

« . . . ثمة ، بالطبع ، في شعر (دَن) المميِّز - في تقديم الأوضاع ، في حيوية الآراء - شيء من العدل أن يوصف بالدرامي . » في معالجته شعر (دَن) في كتاب **إعادة نظر** يبين (دكتور ليفز) بشكل خاص كيف أن « النطق والحركة والنغمة هي مما يميز الصوت عند الكلام» . يكون تمييز اللغة الدارجة أسهل من وصفها ، لكن بوسعنا كذلك الاشارة الى أنواع من اللغة «ليست» درامية .

عن معصية الانسان الأولى ، وثمرة
تلك الشجرة المحظورة التي قد جلب مذاقها المميت
الموت الى هذا العالم ، وكل بلايانا ،
بفقدان الجنة ، حتى يجيء رجل أعظم
فيعيدنا ، ونستعيد مقامَ النعمة ،
غنّي ، يا ملهمةً سماوية . . .
(**الفردوس المفقود** ، الكتاب الأول ، ١ - ٦)

هذا كلام مقصود موزون ، مزيج من خطابة وصلاة ، وفي تركيبه ، حيث لا يظهر الفعل الرئيس الا في البيت السادس ، يعتمد على تبعيّة الأجزاء ، وهو أمر غريب على اللغة المحكية ، حيث يكون تركيب الجملة اكثر رخاوة . لكن (ملتن) يشكل نوعاً من الحالة المتطرفة . وقد يقدّم لنا (درايدن) مثالاً أقل وضوحاً ، بشهادة (هوپكنز) الذي يقول إن في شعره يوجد « العضل والعصب العاري » للّغة .

في أيام التقى ، قبل أن تبدأ صنعة القُسوسة ،
قبل أن يُجعل تعددّ الزوجات ذنباً ؛
يوم كان الرجل يكثّر نوعه من كثيرات ؛
قبل أن يُلعن الواحد بتحديده بواحدة ،
يوم كانت الطبيعة تدفع ، ولا من قانون يمنع
التمتعَ الطليقَ بمحظية وزوجة ؛
راح ملك إسرائيل ، على سُنّة السماء ،
يوزّع دفأه القوي بدرجات
على الزوجات والاماء : وبقدر اتساع سلطانه
راح ينثر صورة خالقه في البلاد[1] .

(أبسالوم واكيتوفيل ، ١ - ١٠)

هذا كلام اكثر ارتخاء وأقل قصدا ، لكن ذلك لا يجعله اكثر درامية . إنه أسلوب قصصي متقن ، ونحن على وعي ببراعة

SS

القاص وحيلته في تناول موضوع هو مما يثير الحيرة ، رغم كل ما يقال . يشكّل تهتّك الملك (چارلز الثاني) جزءاً من الكوميديا ، ولكن يجب الا يقدِّم الملك بشكل يثير السخرية . يوصلنا التدفق القصصي السريع الى الفعل الدقيق (يوزّع) (بما يتضمنه من كرم الهي) فتخفت جميع الأفعال السابقة في تبعيّتها لهذا المسار . وهنا نلمس أثراً محسوباً بشكل رائع . من جهة أخرى ، تبدو مطالع قصيدة (پوپ) «رسالة إلى آربثَنت » درامية بشكل أخّاذ :

أغلق الباب ، أغلقه يا (جون) الطيِّب ! متعباً قلت ،
اربط المطرقة ، وقل إني مريض ، إني ميت .
لقد هاجت الشِّعرى[٢] ، بل من دون شك
قد أُطلق سراح مستشفى المجانين ، أو جبل الآلهة :
نار في كل عين ، أوراق في كل يد ،
يتصايحون، ويقرأون، وينثرون في الأرض الجنون .
أية جدران تحميني ، بل أية ظلال تخفيني ؟
لقد اخترقوا خمائلي وانسابوا في كهفي ؛
في البر والبحر يعاودون الهجوم
يوقفون العربة ويصعدون الى الجنيبة .
لا مكان مقدس ، ولا الكنيسة آمنة ،
حتى يوم الأحد لا يشرق عليّ بيوم عطلة ؛
وها قد أقبل صاحب الأشعار من « دار العملة »

سعيـداً أنه أمسـك بي قبـل العشـاء[٣] .

يتكون هذا الكلام ، في الواقع ، من سلسلة استغاثات يطلقها الشاعر بسبب التجاوزات على عزلته . وهو يستلهم وضعاً يشبه الحصار ، وتكون استجابته حنقاً يثير الضحك ـ يبالغ فيه (وبخاصة في الحرب المجازية في الأبيات ٦ ـ ١٠) بما ينطوي على : « نعم ، لك ان تضحك ، ولكني مضطر للتعبير عن نفسي بهذا الشكل . » ويبدو أن الانفجار يستدعي هذه الاستجابة : « كفى ، لا يمكن أن يكون الأمر بهذا السوء ! » يعقبها « لا يمكن ؟ إذن استمع الى هذا ! » يمثل المقطع حركة قلقة ، مستميتة ، حانقة ، وإشارة وتعبيراً قد تنتهي بالمتكلم أن ينهار مرهقاً في مقعد فاتحاً ذراعيه في استسلام . وباختصار ، إن هذا المقطع لا يصف وضعاً بل يقدمه او يمثله ؛ وبعبارة أخرى تكون اللغة « هي » الوضع لأنها تبدو لنا كأنها منتزعة من المتكلم انتزاعاً .

هذه الميزة الأخيرة بادية الوضوح في شعر «دَن»

إني لأعجبُ وأيمُ الحق ، ما الذي كنّا ، أنت وأنا
نفعل ، حتى عشقنا ؟ أما بلغنا الفطام حتى ذلك الحين ؟
بل كنا نرضع من ملذّات عجاف ، كالأطفال ؟
أكـنـا نغطّ فـي كـهـف الـسـبـعـة الـنـوّم ؟
كنا كذلك ؛ سوى هذا ، كل اللذائـذ أوهام .

SS

لئِن رأيت أي جمالٍ ، :
فرغبتُه ، ونلتُه ، فانه لم يكن سوى حلمٍ فيك

(صباح الخير)

هذا هتاف واستفهام ، أي أنه يتطلب الانتباه ويطلب الاستجابة . وهو يعطي الانطباع ، لا عن شخص يتكلم وحسب ، بل عن شخص يوجَّه اليه الكلام كذلك ، ومثل المقطع من شعر (پوپ) ، يبدو أن الكلام قد انتزع من المتكلم بحكم وضعه . ومن المفيد أن نلاحظ كم من لغة الدرامه هتاف او استفهام أو أمر .

ثمة أوجه شبه أخرى بين هذين المقطعين تحسن الاشارة اليها .

يلاحظ المرء على وجه الخصوص أهمية الأفعال الناشطة ، وقوتها عند (پوپ) مثل « هاجت ، يقرأون ، ينثرون الجنون » أو قوتها الطاردة عند (دن) مثل « نرضع ، نغط » . ولنلاحظ في المثال الثاني قوة الفعلين « رأيتُ ، نلتُ » رغم أنهما ثانويان بالمعنى النحوي الدقيق ، فهما متحرران درامياً بفعل وقوع النَّبر عليهما ، الى جانب الضعف النسبي في « كنّا » .

يمكن أن نلمس الطريقة التي تخلق اللغة فيها الوضع

وتجسّد الفعل في قصيدة أخرى من شعر «دن» بعنوان «شروق الشمس». إن البداية الحانقة «أيتها الحمقاء الدؤوب، أيتها الشمس النزقة» هي مما يميز أسلوب الشاعر، ولكننا قد نبادر أنفسنا بالسؤال لماذا يخاطب الشمس بكل هذا الاستطراد. والجواب، بالطبع، إنه يتحدث «الى» الشمس و «مع» محبوبته، التي تبقى على وعي دائم بحضورها. لقد أيقظتهما الشمس، فالتفت الى النافذة، وهو شديد الوعي بجمهور مستجيب يتكون من شخص واحد، وبدأ هجوماً بارعاً بقصد تسليتها (هنا «يتفاخر» الشاعر كالعادة) وإطرائها («كي لا أفقد مرآها طويلاً») وأقناعها أن شروق الشمس ليس سبباً لتركهما الفراش، الذي انتزع من الشمس، خلال القصيدة، امتياز كونها مركز الكون. يتحرك الفعل في القصيدة تدريجياً من الشمس الى الفراش، وفي نهاية القصيدة يكون الشاعر قد أدار ظهره للشمس، موجهاً انتباهه لمحبوبته. لقد أصبح كل ما تمثله الشمس مستنفداً أو مهجوراً؛ كما أصبح العالم أجمع، بما فيه من نشاط بشري خارج غرفة النوم (وهو ما يستحضره بوضوح في بضعة أبيات) مختصرا الى درجة التفاهة، إذ يحيل الشاعر «غرفة صغيرة واحدة كلَّ مكان». ويكون في القصيدة جميعها فعل له بداية، ووسط ونهاية، هي «النهاية الصحيحة الصادقة» في الحب.

قد تكون قصيدة «جورج هربرت» بعنوان «الطوق»

واحدة من أفضل الأمثلة في اللغة الانكليزية إذ تبيّن كيف تخلق اللغة الدرامية فعلاً في حدود قصيدة قصيرة . ورغم أن القصيدة تبدأ وتنتهي بالسرد بصيغة الفعل الماضي إلا أن اللغة تخلق شعوراً بفعل مباشر ـ ما تنطوي عليه من حركات جسدية ذات عنف قلق ، أسئلة وهتافات تعجّب ، تغيّرات أخاذة في النبرة ـ بحيث ينقاد المرء الى ما فيها من صراع نفس مع ذاتها . ويقترب الأثر من الحوار ، حيث الصوت الشاكي تميزه نبرة أنين حزينة :

هل سأقيم على التوق والأنين ؟
مسالكي طليقة وحياتي . . .

ثم ينتهي بعبارات تكاد تخلو من كل أمل ، تنبجس مهشمة بين الحسرات :

كلها ذوت ؟
كلها هلكت ؟

ثم يأتي الصوت الآخر ، أشد تمرداً ، يلتفت الى القلب النادب بخطة فعل حاسم :

أبعِد ! وحاذر ؛
لسوف أغادر .
ليأتِ الموت هناك ، فلَمِلم مخاوفك ؛
إن من يتحمل

مراعاة حاجته وخدمتها
يستحق نيره .

تبدو الخاتمة لدى النظرة الأولى (كما هو الغالب في شعر هربرت) أشبه بانقلاب مباغت ، مثل الانطواء المفاجيء قبل انفتاح الستار . ولكن ، إذا كنا قد استوعبنا الرمزية المغلّفة عن تضحية المحبة عند المسيح في الأبيات السابقة الشاكية :

(أليس عندي من حصيد غير شوكة
تسيل دمي ، ولا تعيد
ما قد فقدتُ ثمراً طيباً ؟)

ندرك أن ما كان الشاعر يريد الانفلات منه هو مطالب الحب ، لا تلك القيود التي يوحي بها الصوت المتمرد . ويرينا الفعل في القصيدة محبة الله تعتمل في دخيلة الشاعر برغم ضيقه وتمرده ، ولا تكون الخاتمة قلباً بل ذروةً للمنطق الدرامي في القصيدة برمّتها .

وإذ كنت أفور وأشتد عنفاً وضراوة
مع كل كلمة ،
حسبتُ بأني سمعت نداء : « بُنّي »
أجبتُ : « مولاي »

تمثل قصيدة « الطوق » حل التوترات الدرامية بطريقة

تبقى صادقة نحو خبرة يبدو عليها التفكك ، فتنير طبيعتها وتسبغ عليها صفة درامية .

أما الحوار ، وهو تناوب الكلام بين اثنين من الشخصيات في الاقل ، فهو ضروري إذا ما أردنا للدرامه أن تخلق وضعاً اكثر تعقيداً مما يستطيع (دَن) بلوغه . أما قصائد الحوار فهي لا تأخذنا بالضرورة الى أبعد ما يفعل (دَن) .

آميتاس وثيستيلس يصنعان حبال اليبيس

آميتاس : أتحسبين هذا الحب قد يقوم ،
وأنت تصرّين على قول لا ؟
فحبٌّ بغير مقابل سرعان ما ينفلت :
والحب يربط الحب كربطِ اليبيسِ اليبيسَ .

ثيستيليس : أتحسب هذا الحبل سينفتل
إذا بَرَم كلانا بنفس الاتجاه ؟
لئن انضم اثنان بهذا الشكل
لما ترابط حبٌّ ولا يَبيس .

آميتاس : ها أنتِ ـ تقدمين أعذاراً واهية ،
تؤخركِ وتؤخرنا معاً :
فالحب يربط عقل المرأة
أضعف مما تفعل حبال اليَبيس .

ثيستيليس : ما لا تأمل فيه دوماً
يجب أن يؤخذ قدر المستطاع .
آميتاس : إذن لندع حبلنا جانباً ،
ونغرق في عناق بوسط اليبيس .

اللغة في شعر (مارڤيل) اكثر استرخاء منها عند (دَن) ؛ اذ يعيش المتحدثون في عالم نفيس خلقته التقاليد الرعوية . وتحمل القصيدة في تضاعيفها بذور الدرامه . فهي تصور علاقة تبلغ فيها قمة الصدود لدى الراعية غاية الاخفاق بجعل حبيبها أقرب الى التشكّي منه الى الشوق ، وتبيّن كيف أنها تنجو من المأزق الذي خلفه لها سلوكها ، بأن تلتمس لنفسها عذراً أول الامر (ويمكن التعبير عن خطابها الأول بهذه الكلمات : « مما يُفقد الحب متعته أن تسارع الفتاة بقول نعم ») ثم تتخلى عن ذلك في براعة . ومع هذا لا يكون الأثر درامياً ، بل إنه يذكرنا بما فيه من مجاز دقيق العبارة برقصة أنيقة متقنة ، تنحصر المشاعر فيه بحدود ما يمكن التعبير عنه بشكل أنيق . ثمة بون شاسع بين هذا الكلام وبين :

يدخل ماكبث

ليدي ماكبث : زوجي !
ماكبث: لقد فعلتُ الفِعلة . ألم تسمعي صوتاً ؟
ليدي ماكبث : سمعت البوم تنعب والجنادب تصيح .
ألم تتكلّم ؟

ss

ماكبث : متى ؟

ليدي ماكبث : الآن .

ماكبث : وأنا أنزل ؟

ليدي ماكبث : أجل .

ماكبث : إصغي

من يرقد في الغرفة الثانية ؟

ليدي ماكبث: ‹ دونالبن ›

ماكبث : هذا منظر مؤسف .

ليدي ماكبث : فكرة حمقاء أن تقول منظر مؤسف .

هنا يبدو أن كل كلمة منتزعة من المتكلِّمين ، برغم المقاومة ورفض التعبير بكلمات عما يكنّه كلاهما ، مما تؤديه كلمة ‹ماكبث› : (الفعلة) . الى جانب توتر الرعب ثمة توتر يفرّق الاثنين ـ قلق ‹ليدي ماكبث› خشية أن يجعل ‹ماكبث› من نفسه مسخرة (اذا كان لا بد من التعبير بكلمات لا تناسب الوضع) . قد يكون الصوت الذي يسأل عنه ماكبث صوتاً حقيقياً ، فهو لذلك يستدعي القلق . وقد يكون ناجماً عن خيال ماكبث المفرط الحساسية المليء بالأوهام ، وهو ما يجب أن تحتاط له . لذلك تعبّر الجمل المقتضبة عن هستيريا حبيسه ، تضطرب في مواجهة النبرة العادية المثقلة بالازدراء ، مما يميز خطاب ليدي ماكبث الأخير .

ss

لا يمكن معالجة الدرامه جميعاً على هذا المستوى من التوتّر، ولكن مما يميز الحوار الدرامي في أفضل الأحوال ان يُستدعى كل كلام من سابقه بما يمكن أن يكون نوعاً من الصراع (التوتر بين شخصيتين) او نوعاً من التعاون (يوضح طبيعة الوضع) . في هذا التحاور بين (لورنزو) (بيليمپريا) و (بالثازار) من مسرحية (كيد) بعنوان **المأساة الاسپانية** نلمس نقيضاً بارزاً :

لورنزو : اختاه ، ما معنى هذه المشية الحزينة ؟
بيليمپريا : أنني لفترة لا أريد رفقة أحد .
لورنزو : ولكن الامير قادم لزيارتك .
بيليمپريا : ذلك يبرهن أنه يعيش في حرية .
بالثازار : كلا يا مولاتي ، بل في عبودية ملذة .
بيليمپريا : تصوُّرك اذن قد يكون سجنك .
بالثازار : أجل ، بالتصور حريتي في إسار .
بيليمپريا : إذن بالتصور حرّر نفسك من جديد .
بالثازار : ماذا لو أن التصور قد ألقى بقلبي رهينة ؟
بيليمپريا : إعطِ ما أخذت ، واسترجعه .
بالثازار : أموت ، لو عاد من حيث يستقر .
بيليمپريا : رجل بلا قلب وحيّ ؟ معجزة !
بالثازار : أجل يا مولاتي ، قد يصنع الحب معجزات كهذه .
لورنزو : كفى ، كفى ، يا مولاي ! تخلَّ عن هذه المداورات ،

وعرّفها بحبك بعبارات صريحة .

إن الأثر الذي يشبه دقات الساعة ، في هذه المطارحة الشعرية ليس تماماً مما ينتج بالضرورة عن نمط الكلام نفسه ؛ لأن شكسبير يستعمل ما يشبه ذلك في مقطع جذاب بين (رچارد) و(آن) في مسرحية رچارد الثالث في المشهد الثاني من الفصل الأول . وقد نقول إنه يأتي(مطواعاً) لكن الذي يسيء الى ذلك الأثر ما فيه من رتابة إيقاعية . إذ لا يتكون لدى المرء انطباع عن الفكرة وهي تتكون فعلاً اثناء تبادل الكلام ، او عن ذهن يستجيب لوطأة التجربة . وتبقى المسألة موضع جدل إن كان هذا المقطع مما ينجح إخراجه في تمثيل بارع ، ولكن تجربتي الخاصة تفيد بأنه يخلق مصاعب جمّة . في التمييز بين البلاغة والشعر في الدرامه ، يستخدم (إريك بنتلي) تحديد هوية اللغة الشعرية عند (د. دبليو. هاردنك) .

يحق القول إن البلاغي يُلبس الأفكار كلمات مناسبة ، ويعني ذلك أن الأفكار سبق لها وجود بما يكفي من اكتمال لنحكم أنها الآن تُلبّس بشكل « مناسب » . فلو انها كانت موجودة ، فقد كانت موجودة في كلمات ـ ربما في كلمات اخرى ، أقل مناسبة . ومن هنا كان البلاغي محسّن عبارات . والشاعر ، من جهة اخرى ، ـ إذا جاز لي النقل عن د. دبليو. هاردنك ـ

ss

يريد الوصول الى فكرة قبل أن تكتمل فكرةً ، قبل أن تستقر في كلمات . لديه نرى إيجاد الكلمة والتفكير بالفكرة يبدآن معاً ، ولا تكون النتيجة بالضرورة مفردات جديدة ، بل لغة جديدة ، ترابطات جديدة بالمفردات ، ايقاعات جديدة ، معنى جديد .

(« الحياة في الدرامه » ، ص ٩٠)

هذه اللغة الشعرية ـ الدرامية تعطي الجمهور او القاريء شعوراً بأن الفكرة تتكون إذ تتكلم الشخصية ، تحت ضغط الوضع الذي تجد نفسها فيه .

٢

تملك اللغة الدرامية إذن قوة ومباشرة . لكن وظيفتها كذلك أن تخلق «المشهد» ، أي العالم الذي يجري فيه الفعل . يبلغ «دَن» ذلك باقتصاد غير حريص في قصيدته « شروق الشمس » :

إذهبي أنِّبي
أولاد المدارس المتأخرين والصنّاع الكسالى ،
إذهبي واخبري صيادي البلاط ان الملك سيخرج للصيد،
نادي نمل الريف إلى أعمال الحصاد . . .

قد يُستحضر العالم الخارجي ، كما هو الغالب عند

(دَن) ، من أجل أن يُطرد ، لكنه برغم ذلك « موجود » ، وهو السياق الذي يعمل فيه المحبون من حبهم ما يعملون . هذا الشعور بعالم حقائق وأفكار يتطور من خلاله الوضع الدرامي ، والذي يجب أن يفهم ضمن إطاره ، يشكل أهمية مركزية في الدرامه عموماً ، ويمكن أن يكون بالطبع اكثر غنى عندما يشترك فيه متحدثان او اكثر . . ليس من خطاب بمفرده ، مهما كان درامياً ، يستطيع أن يخلق جوّ التوتر والتوقع الوجِل كما تفعله الصفحات الأولى من مسرحية **هاملت** . هذا مقطع له من الشهرة ما يجعل التعليق عليه من باب العبث . ولكن من المفيد الاشارة أن غياب هاملت نفسه عن هذا المشهد الافتتاحي مسألة حيوية . هؤلاء أناس عاديون ، بعضهم يؤمن بالخرافات ، بعضهم شكّاك ، ينزع الى الربط بين ظهور الشبح ومصيبة تنزل بالجميع (« هذا ينذر بانفجار غريب في دولتنا ») ثم ينقلبون الى مناقشة الأزمة السياسية الأخيرة . والشبح ، مهما يكن غريباً ، لا يمكن أن يعينهم شخصياً ، لا يمكن أن ينفذ الى هدوئهم الداخلي ؛ فهم يتجاذبون أطراف الحديث ، كما يفعل الناس في تناقل أخبار الأشباح ، والقصص الشعبي ، وعلامات النذُير ، والجن . هنا قد تكوّن عالم تبدو فيه أساليب التفكير والشعور عند هاملت مخالفة للمألوف ؛ مثال واحد على ذلك : رعبه ونفوره من زواج أمه لا يشاطره فيه العالم الأرحب ، العادي ، العالم الذي يقطنه (بارناردو) و (مارسيلوس) . إذا لم

يكن علينا أن نُخضع رؤ يانا تماماً إلى رؤ يا هاملت ، وجب أن نبقى على وعي بهذا العالم ، وما يتطلبه منا .

إن طبيعة عالم المسرحية يقرر ما يمكن أن يحدث داخل المسرحية ، يحدد الأوضاع الممكنة ، ومدى الفعل أو عمقه . هذه الحدود هي ما طفق نقاد الدرامه على تسميته «اللياقة» (يراجع الملحق آ) . ثمة أنواع شتى من الحدود . تحديد الشخصيات وكلامها بطبقة اجتماعية بعينها يشكل واحدة من الطرق الواضحة جداً في تعيين عالم المسرحية ـ تتصل مسرحيات (إبسن) بعالم الطبقة الوسطى ، حيث الجماجم في الخزانات ، وحيث يسود اعتقاد أن « الناس لا يفعلون مثل هذه الأشياء » . فاننا مع ذلك يغلب أن نكون على وعي (كما في البطة البرية مثلاً) بعالم اكثر بدائية وانطلاقاً في الخارج ، بما فيه من غابات وجبال وما يتصل بها من حكايات أسطورية . و (راسين) ، من جهة أخرى ، يخلق عالم ملوك وأمراء ، قصور وأروقة ، يبدو على أبعد ما يكون من « أعماق الغابات » ونحن لا نبدأ ندرك الا تدريجياً أن حضارة القصور لا تبتعد كثيراً عن البدائية المظلمة في الغابات ، وأن وحشية وحوش الغاب والغيلان لا تزيد خطراً عما في قلب بشري متحضر وقع أسير حب لا يقاوم . هذه المقابلة بين عالم الظاهر والباطن ذات أهمية عظمى في الدرامه ؛ والذي يميز (هاملت) عن كل من عداه هو هذا الشعور الحاد بأبعاد الخبرة البشرية (النعيم والجحيم مثلاً)

وهو ما لا يعيه أحد غيره في المسرحية . وعالم المسرحية برمّته لا تدركه شخصية واحدة . هذا هو معنى الفكرة التقليدية التي تعبر عنها « كل العالم مسرح » ، أو التي تنطوي عليها الفكرة الدينية القائلة إن العالم مسرح دينونة الله . و « نحن » بوصفنا مشاهدين ، نستطيع أن نفهم ونحكم كما لا يستطيع فعله أي من القاطنين في العالم المخلوق . نحن نرى كل شيء . وقد عبّرت (سوزان لانگر) عن ذلك بقولها « ليس علينا البحث عما هو مهم ؛ لأن الاختيار قد جرى . كل ما أمامنا مهم ، وليس من العسير أن نستعرضه برمّته » .

٣

عندما نصنّف المسرحيات على أنها من الكوميديات أو المآسي أو المهازل ، فاننا في الواقع نستجيب الى طبيعة العالم الذي خلقه الدراميون . والأصناف تكون بالضرورة تقريبية وجاهزة ، لا تحفل كثيراً بالتنّوع الممكن وجوده في كل «نوع» . إن العوالم الكوميدية عند شكسبير في مسرحية كما تهواه ، وعند (بن جونسن) في مسرحية الخيميائي ، وعند (موليير) في مسرحية عدو البشر (إذا ما أخذنا ثلاث روائع لا جدال فيها) تختلف اختلافاً شاسعاً . يتحدد (بن جونسن) على وجه الخصوص بمدى ضيق يستطيع الحركة فيه بتركيز بالغ . ويجري الفعل برمّته في مسرحية الخيميائي في حدود بيت واحد ، اما

ss

الحياة الغنية المتنوعة في لندن خارج البيت فهي مما يجب أن يوحى به بوساطة اللغة ؛ وهو أسلوب يشبه ما يفعله (دَن) من بعض الوجوه . يشكل المشهد الافتتاحي مثالاً في الاقتصاد الدرامي . إنه مشهد شجار ، يعبر ما فيه من قوة فطرية عن حركية لا تعترف بقيود ، تميز الشخصيات الثلاث الرئيسة : (سَتل) و (فيس) و (دُل) /تعني أسماء الشخصيات : لبق ، وجه ، دمية/ . ونشعر أن هذا موضع الطاقة التي تسيّر الأمور إذا استطاع المحتالون الثلاثة العمل معاً حسب « الوثيقة الثلاثية » التي تضمهم ، ولكن إذا خرجت هذه الطاقة عن السيطرة فانها يمكن أن تحطم المشروع باكمله . وسرعان ما يشاد العالم الخارجي ليكون هدفاً للخديعة :

دُل : هل تريد

أن يسمعك الجيران ؟ هل ستخون الجميع ؟

إصغِ ! أسمعُ أحدهم .

إضافة الى خطر اختصار اللصوص ، ثمة خطر اكتشافهم ، واحتمال عودة مخدوم (فيس) الذي يستخدم داره المحتالون الثلاثة .

سَتل : من هذا ؟ أحدهم يطرق . إلى النافذة يا (دُل) ـ تضرّع للسماء الا يزعجنا السيد في هذا الهزيع .

لكن اهم ما يسترعي الانتباه في لغة الثلاثة سيطرتهم على

المحسوسية الصرف في الاشياء :

عنـدما ذهبتَ ملفلفـاً بخـرق منـوعـة
نبشتَها والتقطتها من المزابل ، قبل الفجر ؛
قـدمـاك بخفّين بـاليين بسبب الأورام ؛
لـبّـادةٌ مـن خـرقـة وجـلبـاب خـلِق
لا يكاد يغطي قفاك .

ليس من درامي آخر يملأ عالمه هكذا بأشياء محسوسة ملموسة ، عالم كامل من أشياء تؤكل وتلبس وتتناول وتسرّ وتشترى وتباع ، او تسرق . عالم (بن جونسن) يتكون من طاقة وأشياء ، عالم صعب يكون المرء فيه اما خادعاً أو مخدوعاً . اما المشاعر المحاذرة ، الرقيقة ، اما المبادىء والعواطف والأعراف التي قد تعترض سبيل النجاح فيكون نصيبها التجاهل بازدراء ، او الاهمال : اما الفن الوحيد فهو فن الخداع ، اما العلم الوحيد فهو علم التضليل .

لا شك أن عالم (بن جونسن) يستثنى مساحات شاسعة من الخبرة البشرية ، ولكنها مستثناة عن عمد ؛ ونكون قد اخطأنا الهدف إذ نقول إن الحياة ليست بهذا الشكل . إن (بن جونسن) لا يرتكب خطأ في حق الحياة ، إنه يخلق عالماً يمكن أن تعزل وتضخم فيه بعض المظاهر المحددة في الحياة . والصورة الفظيعة عن (سر إيكيور ميمون) مبالغة من دون شك ، صورة

ss

ساخرة ، لكنه يصور مبالغة عن امكانات بشرية بعينها توجد لدينا جميعاً . الاستثناء والتضخيم من جوهر الدرامه . والعالم الرعوي في «غابة آردن» في مسرحية **كما تهواه** لا يوصف بالحقيقة اكثر من عالم (بن جونسن) ، وقد يقول المرء إن شكسبير في هذه المسرحية يختار أن يؤكد ما يهمله (بن جونسن) . هنا تكون المعاناة الأعظم في حب من جانب واحد ، والعيب الأسوأ في غياب التعاطف الفطري مع مثل هذه المعاناة التي تتظاهر بها (روزالند) تجاه (اورلاندو) وتتميزها في (فيبه) . ومن جهة أخرى ، يكون عالم (موليير) اجتماعياً بشكل بارز ، وأنيقاً ، حتى في أشد الأوضاع حميمية .

عجباً لعهود شعوري الودود
ألا تدفع عني ما يساورك من شكوك ؟
هل لها بعض وزن تجاه الضمان الأكيد ؟
أليس في محض الاصغاء لها إهانة لي ؟
إن القلب ليبذل جهداً فائقاً
وهو ينوي البوح أنه يعشق ؛
لأن شرف الجنس ، غريم عواطفنا ،
يعارض بشدة مثل هذي الوعود ،
والمحب الذي يشهد التغلب على مثل
هذه العقبة من أجله

ss

هل يقوى على الشك في الاشارة السامية ،
ويبقى في مأمن ؟

(عدو البشر الفصل ٤ ، المشهد ٣)

تريد (سيليمين) أن تقول هنا إن تكلّفات الحياة الاجتماعية ، بما فيها من واجهات براقة ومداهنات مؤدبة ، تشكل ضمانة أن بعض العهود يجب أن تكون مخلصة ؛ فالمرء لا يبالغ في دفاعاته لأسباب تافهة . لم يكن (موليير) غير قادر على النفاذ الى ما وراء عالم التأدب وضبط النفس الذي يخلق ، ومن الواضح ان (ألسيست) في مقته التظاهر الذي يتطلبه ذلك العالم ، ينال قدراً عظيماً من التعاطف ، ولكن الذي يظهره الدرامي أن الوضع الخلقي عند (ألسيست) ، برغم معاداته بعض الضروريات الاجتماعية ، يتصل بذلك المجتمع ، وهي حقيقة لا يمنعه من رؤيتها سوى أناويّته[٤] الفظيعة .

سوف أخرج من هوّة تسود فيها الآثام
وأبحث في الأرض عن مكان بعيد
حيث يكون للمرء حرية أن يكون شريفاً .

يسأل (موليير) ، بشكل مبطّن ، كيف يستطيع المرء أن يكون «شريفا» في الصحراء ؟

ss

٣

الفعل والتوتر

١

يعيّن الدرامي حدود العالم الذي ستقيم فيه المسرحية . وهو في الوقت نفسه يستحوذ على انتباهنا بخلق وضع ، مهم في حد ذاته ، يثير فينا توقّع أوضاع قد تتطور عنه . كذلك الأمر في المشهد الأول من **الخيميائي** حيث يستحوذ على انتباهنا شجار يتحدد الوضع من خلاله بشكل طبيعي كامل . ونحن نغدو على وعي بتوقعات على المدى القصير وأخرى على المدى الطويل ؛ كما نريد أن نعرف كيف يستطيع هؤلاء الثلاثة ، وهم يتشاجرون بعنف ، ان يستخدموا ما لديهم من طاقة وفصاحة لا جدال فيهما ، بالتعاون ، ونتساءل في الوقت ذاته كم سيدوم ذلك قبل أن ينشب الخلاف من جديد ، أو يبدأ الجيران بالشك في الذي يحدث ، أو يعود صاحب العمل من الريف . هذا هو الاحتمال الذي ينطوي عليه كل وضع درامي ، رغم أن القول « نتساءل » قول مضلّل إذا كان التساؤ ل يقصد منه أن يكون

مستقلاً تماماً عن استيعابنا الذي يحدث في تلك اللحظة . فنحن لا نتأمل الفعل ، بل إننا نُدخَل فيه ، لذلك يكون شعورنا بالذي يحدث « فعلاً » غير متميّز في الواقع عن شعورنا بالذي « سوف » أو « قد » يحدث .

> وهذا يخلق التوتر الفريد بين الحاضر المعيّن وناتجه الذي لم يتحقق بعد ، « شكل في حيّز الترقّب » ، وهو الوهم الدرامي الجوهري . يُخلق هذا الوهم عن مستقبل منظور في كل مسرحية . . . ويبدو المستقبل كياناً قد تحقق ، في رحم الحاضر .
>
> (لانگر، المصدر السابق ، ص ٣١١ ؛ ينظر كذلك الملحق ب)

« التوتر » كلمة ينتظر تكرر ورودها في كل مناقشة حول الدرامه . ونحن نتكلم بشكل طبيعي عن « وضع متوتر» عندما نريد التعبير عن الشعور بأن الأمور قد تنقلب في أية لحظة الى شيء مختلف بشكل حاسم . إن الأعمال الفنية جميعاً تُستوعب بشكل كامل من خلال إدراك العلاقات الداخلية بين أجزائها ، وفي الدرامه تكون العلاقة بين الأجزاء علاقة توتّر بشكل متميز . لدى النظر الى صورتين على طرفي نقيض ، ولنقل إنهما صورة للعذراء ، واحدة بدائية والأخرى من رسم (إلگريكو) ، فإننا نميّز بينهما بالقول إن الثانية اكثر درامية . والذي نعنيه ان العناصر

ss

المختلفة في الصورة من خطوط ومساحات وألوان توجد مع بعضها في حالة من التوتر ، ويبدو أنها دائماً على وشك الانفلات عن بعضها . لا شك أن من المفيد أن نتذكر ، كما يذكّرنا (آي . أي . ريچاردز) في **مبادىء النقد الأدبي** ، أن هذا التوتر يوجد فينا ، لكننا لا نستطيع معالجته الا في حدود العمل الفني ذاته ، لذلك تغدو المفهومات النفسية مثل (التطهّر) مما يمكن أن يضلِّل بشكل خطير . وقد نقول عن مسرحية إنها تضعنا « على حافة المقعد» ، لكن هذا القول لا يشكل بحد ذاته تعليقاً نقدياً .

ثمة أنواع كثيرة مختلفة من التوتر في الدرامه ـ بين طرق شتى يمكن أن يفهم فيها الكلام (المفارقة الدرامية) ، بين شخصيتين ، وهكذا ـ لكن التوتر الأساس المستمر هو ذلك الذي يوجد بين الوضع في أية لحظة معينة وبين الفعل بأكمله . تبقى المسرحية في حالة من التوازن غير الكامل حتى اكتمال الفعل ، ويكون أبسط وأوضح مثال لهذا التوتر هو الترقّب . نرى ذلك على أوضح شكل على مستوى التسلية الدرامية السائرة في الأفلام والتلفزيون . تقيَّد البطلة الى خطوط السكة الحديد التي تفتح أمام القطار السريع ، بقوته الهائلة وخطره المحدق ، وهو يلتهم المسافة القليلة الباقية : تفتح أمام البطل على جواده الأشهب ، يعدو مستميتاً لينقذ البطلة . ليست (الميلودرامه) سوى درامه تقلصت الى عناصرها الأبسط ـ شارع رئيس يغرق

في العتمة في إحدى مدن الغرب الأميركي ، يبرز من كلتا نهايتيه شخص ، يضع يديه في تحسّب على حزام سلاحه . يتمتع مشاهير هذه التسلية السائرة ، مثل (چاپلن) أو (هچكوك) بمعرفة فطرية (هي نوع من العبقرية) عن مدى استمرار هذا التوتر قبل أن يغدو غير محتمل أو ممل ، وعن كيفية قطعه مع إحداث أكبر تأثير .

والترقّب ، الذي يغلب أن يتخذ أشكالاً بالغة الدقة ، لا يمكن فصله عن الدرامه . يقدم (چيخوف) أبرع أمثلة الترقب غير المحلول أو المحلول جزئياً ، كما يعتمد (إبسن) على الترقّب في بعض من أقوى مشاهده ، كما في خاتمة **البنّاء الأكبر** . ويظهر الترقّب في شكل قرار حاسم يجب أن يُتخذ ، مثل اختيار (كورنيّ) بين الحب والواجب . وجميع المهازل تخلق ترقّباً ، من ذلك النوع الذي نحسّه عندما يستمر الألعُبان في زيادة عدد الكرات التي يقذف بها الى الأعلى في وقت واحد ؛ وقد تكون مسرحية **الخيميائي** من ألمع الأمثلة . يشكل المشهد الخامس من الفصل الرابع من مسرحية (موليير) **تارتوف** واحداً من أعظم الأمثلة على المشاهد الملأى بالترقّب في الدرامه جميعاً . كان (تارتوف) « المتيّم الزائف » يراود زوجة مخدومه ، (اورگون) المخبول ، لكن (اورگون) يرفض تصديق ذلك. تدبّر الزوجة (إيلمير) إخفاءه تحت المنضدة أثناء مقابلة بينها وبين (تارتوف) وتستطيع (إيلمير) أن تقود

ss

(تارتوف) الى نقطة يفضح فيها نواياه ، لكنها تجد نفسها في مأزق عندما لا يبرز زوجها لمواجهة (تارتوف) ، رغم تزايد إشاراتها المهتاجة بالسعال والطرق على المنضدة . وعندما تتخلص الزوجة من (تارتوف) أخيراً لبرهة قصيرة (والمفارقة أنها تريد أن ترى إن كان بوسع الزوج اكتشافهما) تنقلب الى زوجها باستهزاء ، وقد برز من تحت المنضدة :

عجباً ! أتخرج بهذه السرعة ؟ أنت تسخر من الناس .
ارجع الى ما تحت الغطاء ، لم يحن الوقت بعد ؛
انتظر حتى النهاية ، لترى الأشياء الأكيدة ،
ولا تثق أبداً بالافتراضات المحض .

لكن الكوميديا ليست برمتها على حساب (أورگون) ، لأن (إيلمير) ، في ثقتها الساذجة ، قد خلقت وضعاً اضطرها أن تواجه فيه قوة غير محدودة لا تقوى على مواجهتها منفردة . وينتهي المشهد باعادة الثقة بين الزوج والزوجة ، بعد أن أظهر ، بوساطة الترقّب ، كم كان (تارتوف) على وشك أن يدمّر بشكل كامل ذلك الأحترام المتبادل الذي يقوم عليه الزواج .

ثمة وسيلة بسيطة أخرى في خلق التوتر الدرامي هي المفاجأة ، الادخال المفاجىء لعنصر جديد على وضع قائم ، يقلبه على الفور . هنا كذلك تكون أوضح الأمثلة ميلودرامية ، مثل الكشف المفاجيء عن حقيقة مهمة كانت محجوبة عنا .

مثل هذه المؤثرات شائعة وسهلة بشكل خطير - طلقة المسدس خارج المسرح ، الدخول غير المتوقع - ونجد أمثلة بارزة عند (إبسن) مثل انتحار (هيداگابلر) ، او ظهور (مسز بوركمن) في آخر الفصل الثاني من مسرحية (جون گابرييل بوركمن) (برغم طبيعة المشاهد واللغة يندر أن يبتعد إبسن عن الميلودرامه) .

عند هذا الحد ، يصبح من الضروري أن نشير الى أن التفسير السابق للترقّب والمفاجأة كان مفرط التبسيط . قد تكون في الدرامه حالات تكون المفاجأة فيها كاملة ، كما تكون من الترقّب حالات لا نعرف نتيجتها تماماً . ولكن حتى الحالات الميلودرامية يندر أن نكون فيها على جهل تام أو غير واثقين من النتائج تماماً . فنحن نعرف ، مثلاً ، عندما نراقب **عابر الأجراف** أن البطل والبطلة سيعيشان بعد ذلك ، لأننا قد تهيأنا الى حدٍّ بعينه لأمكانية حدوث مفاجأة . ويعود إحساسنا بالامكانيات الى جذور معرفتنا بتقاليد ذلك النمط المعين من الدرامه . وهكذا ، في المشهد السابق من **تارتوف** ثمة في « زاوية الذهن » ما يقول لنا إن (تارتوف) لن ينجح في إغواء (إيلمير) . ويرجع بعض السبب في ذلك اننا متأكدون (أو كان بوسعنا ذلك حتى عهد قريب) أن مشاهد الاغواء لا يمكن تقديمها على المسرح . والذي يمكن او لا يمكن عرضه على المسرح قد يكون مسألة نمط او ذوق عام ، لكنه مع ذلك يضع حدوداً لتوقعاتنا الدرامية . وما يصح توقّعه في هذا النوع من

المسرحية ، بالأساس مسألة لياقة ، وهو ما تحدده المسرحية منذ بداية الفعل .

لم يكن مجال الاحتمالات يوماً أضيق مما كان عليه في المأساة الاغريقية ، حيث كانت القصة دوماً في الغالب اسطورة يعرفها جميع المشاهدين .على من يعتقد أن الترقّب الدرامي يعتمد على الجهل الحرفي بالنتيجة أن يقرأ (سوفوكليس) في مسرحية أويديپيوس ملكاً ، ويراقب الطريقة التي يتطور بها الترقّب بين جهل جميع الشخصيات (باستثناء (تايريسياس) الذي ترك المسرح قبل ان تبدأ الحقيقة بالظهور) وهو جهل « نشارك » فيه عندما نتبيّن أنفسنا في الشخصيات ، وبين معرفتنا ماهية الحقيقة بالفعل . أما طبيعة هذا « الوعي المزدوج » كما قد ندعوه ، فستكون موضع توسّع في الفصل اللاحق ، عند معالجة المفارقة .

يندر جداً أن يخلق شكسپير أوضاعاً من الترقّب البسيط ، كما يندر جداً أن يستخدم المفاجأة . حتى أبرز اللحظات الدرامية في المآسي ، مثل ظهور طيف (بانكو) أو دخول (لير) يحمل (كورديليا) ميتة بين ذراعيه ، هي مما كنا نِصف متهيئين له ، فعندما يحدث ذلك يبدو لنا فوراً أنه صحيح تماماً . وفي المرة الوحيدة التي يخفي فيها شكسپير شيئاً عنا ، إذ يحتجز (هيرميونه) في حكاية الشتاء نجد أن عودتها للظهور قد قُدِّم

ss

لها بشكل يكاد يكون غير محسوس بفعل المشاهد السابقة ، بالاشارات اليها ، وبالجو العام عن إعادة اكتشاف البهجة والحب .

ذلك من روعة الفن عند الدرامي ، إذ يخلق الشعور الاساس بما يجب أن يكون عليه الفعل ، ولا يظهر للوعي بأكمله حتى يكتمل الفعل في الأخير ، وبذلك يوجد توتّر دائم بين هذا وبين ما يحدث في أية لحظة بالذات . وتكون خاتمة المسرحية ، والتشبيه بالموسيقى يناسب جداً في هذا المجال ، أشبه بالتآلف النغمي الأخير في السمفونية ، الذي كان حاضراً اثناءها « في الاحتمال» ، وهو ما لا نسمعه فعلاً الا في النهاية ، والذي يضع ختم التصديق على فهمنا الفطري لما كان يجري قبل ذلك .

٢

يمكن أن نُقاد الى الوضع الأول في المسرحية بطرق كثيرة الاختلاف . ثمة مثلاً البداية المفاجئة ، العنيفة أو الصاخبة ، كما في روميو وجولييت . نحن هنا أمام شرط ضروري آخر من شروط الفعل المكتمل ، تركيز انتباهنا على ما هو مركزي الأهمية في الوضع . يدور الفعل في روميو وجولييت حول الضغينة ، لا حول من تشملهم من الأفراد ، وهو ما يجب ترسيخه . لذلك يبدأ شكسپير بالخدم . من المفيد الاشارة ،

ss

رغم أنها إشارة عادية ، أن ثمة فوائد بعينها للدرامي الذي يصور مجتمعاً تكون الدرجات الاجتماعية فيه واضحة يمكن تمييزها بسرعة . لا يمكن لامريء أن يضل فيحسب أن المسرحية ستدور حول «سامپسن» و«گريگوري» ، لأنهما خادمان . تخضع الشخصيات في أية مسرحية الى نظام ينطوي على التابعية ، ولا شيء يضايق الجمهور اكثر من امكانية الخطأ في تعيين مركز الاهتمام . يبدأ «ويبستر» مثلاً بأسلوب طريف متفجر في الشيطانة البيضاء :

لودوڤيكو : منفي ؟
أنتونيللي : أحزنني كثيراً سماع الحكم .
لودوڤيكو : ها ، ها ، يا ديموكريتس ، آلهتك
التي تحكم العالم أجمع ! مكافأة من القصر
وعقوبة ! إن ربة الحظ لمومس حقاً :
إن أعطت شيئاً ، تعطيه بدفعات صغيرة ،
لكي تسترجع كل شيء بدفعة واحدة .
وهذا لكسب أعداء كبار ، جازاهم الله :
فالذئبة لا تبدو ذئبة
الا عندما تجوع .

ينطوي هذا الخطاب وحده على أهمية درامية كبرى ، لأن فكرة « مكافأة من القصر / وعقوبة » و « أعداء كبار » فكرة

ss

مركزية في ما يتبع من فعل . لكن (لودوڤيكو) نفسه ، بعد هذا المشهد الافتتاحي ، يغيب تقريباً حتى اقتراب نهاية الفصل الثالث ، وتكون درجة اشتراكه في الفعل اللاحق غير مقبولة تماماً . مما يؤخذ على (ويبستر) أن « البناء الدرامي » لديه ينطوي على عيب في الغالب ، لكن هذا المثال بالذات قد يساعدنا أن نرى بوضوح اكثر ماهية البناء الدرامي . تنطوي العبارة نفسها على مخاطر ، بما تتضمنه من مقارنة مع البناء المادي ، تشجع النقاد على رسم خطوط بيانية ومخططات . بوسعنا التخلص من ذلك بالالتفات ثانية الى أهمية الانتباه ، لأن ما ندعوه البناء الدرامي إن هو الا الوسيلة التي تبقي أهم ما في الفعل في مركز انباهنا دوماً . (ينظر الملحق ج) .

إن الاهتمام بالبناء بهذا المعنى يقع خلف الكثير مما يدعى قواعد « الكلاسية المحدثة » في الدرامه ، مثل الوحدات ، ورفض الفعل المزدوج وخلط المشاهد المأساوية والكوميدية . إن دفاع (دكتور جونسن) عن شكسپير ضد قيود الكلاسية المحدثة (في « المقدمة ») يخلص الى القول غالباً أن الحياة نفسها لا تعترف بمثل هذه القيود ، وأن الدرامه مرآة الحياة . لكن ذلك لا يشكل دفاعاً « فنيّاً » عن البوّاب في **ماكبث** او البهلول في **لير** ، وكلاهما ، في الواقع يوجّه انتباهنا بشدة في الاتجاه الصحيح . فالمرء لا يخرج من عرض لمسرحية **ماكبث** وهو يقول : « ترى ما الذي حل بالبوّاب ؟ »

غير أن البهلول في لير لا يمثل مسألة بهذه السهولة ، والسؤال المهم ليس : « ما الذي حل بالبهلول ؟ » بل إذا كان مثل هذا السؤال يعبّر عن سوء فهم دوره في الفعل، أو أنه يوجه الانتباه الى عيب في بناء المسرحية . (قد يكون من المفيد أن نشير هنا أن هذه المشكلة الاخيرة ، اذا كانت مشكلة ، تتصل بالصعوبات التي واجهها كثير من النقاد بخصوص (شايلوك) في **تاجر البندقية** ، أو (مالفوليو) في **الليلة الثانية عشرة** . هنا لا تكون المشكلة مقدار الانتباه بل نوع الانتباه الذي تستدعيه الشخصيتان ، وتفيد هاتان الحالتان في تذكيرنا بمدى ارتباط الشخصية بالبناء) .

إننا عندما نتحدث عن البناء الدرامي نعبّر عن فكرة تجريدية من طريقة ارتباط الاوضاع ببعضها ، ومن طريقة تركيز انتباهنا على تلك الأوضاع لكي نوحّدها معاً في فعل واحد . إن أول سؤال تثيره المشاهد الافتتاحية في المسرحية هو : « مصير من يهمنا متابعته بشكل خاص ؟ » ثمة مسرحيات لا يكون فيها سوى واحد او اثنين من الشخصيات ذا أهمية فعلية ـ وهنا تتبادر الى الذهن الحبكة الرئيسة في مسرحية **القُلّب** ، وثمة المثال الواضح في مآسي (آيسخيولس) و (سوفوكليس) . يقدم (چيخوف) مشكلات ، بشكل بارز بين أعظم الدراميين . ولو سألنا انفسنا السؤال الذي وضعته آنفاً لاستولت علينا الحيرة . قد يصح القول إن بعض الشخصيات في **بستان الكرز** أكثر

ss

أهمية من غيرها (المربية «شارلوتا» مثلا أقل أهمية من سيدتها «ليوبوڤ آندرييڤنا» أو «آنيا» التي في رعايتها) لكن الشخصيات الأقل اهمية لا تقوم بالدرجة الأولى بتوجيه الانتباه الى اكثر الصفات أهمية ومعنى في الشخصيات الرئيسة . فهي تتصل بأوضاعها التي مثل أوضاع الشخصيات الرئيسة ، تسترعي انتباهنا نحو : أي ؟ (« أي » مصير تهمنا متابعته بشكل خاص ؟) تبدو طريقته في التعبير أفضل ، لأنها تجعلنا نجيب - « بستان الكرز » ، الماضي والحاضر من نظام اجتماعي لا مستقبل له ، مثلما ليس من مستقبل للعلاقات التي نراها في حدود الاحتمال («ڤاريا» و «لوپاهين» ، «آنيا» «تروفيموڤ») . تتصل الدرامه عند «چيخوف» بشخصيات لا مصير لها ؛ وأفضل ما يلخصها الأبيات الختامية في « الشقيقات الثلاث » :

أولگا : . . . كلا ، يا شقيقاتي العزيزات ،لم تنته الحياة! أمامنا بعد ! .سوف نعيش ! تقدم الفرقة عزفا بهيجاً فرحاً - ربما ، اذا انظرنا قليلاً ، سنعرف لماذا نعيش ، لماذا نقاسي . . . آه لو عرفنا ، آه لو عرفنا !

چيبوتيكين : (يغني وحده بهدوء) : تارارا - بوم - دي - آي . . . أنا أجلس على ضريح - دي - آي . . . (يقرأ في الجريدة) ما الذي يهم ؟ لا شيء يهم .

أولگا : لو عرفنا ، لو عرفنا ! . . .

في هاتين المسرحيتين العظيمتين ، ألا يستبق (چيخوف) ويتجاوز جميع ما يدعى اليوم « مسرح اللامعقول » ؟

٣

تكون المشاهد الافتتاحية في المسرحية ذات أهمية بالغة ، لأنها تحدد الوضع الذي ينمو منه الفعل بأكمله ، وتعين الاهتمامات الرئيسة في المسرحية بتركيز انتباهنا . ولكن إذا ما أخذنا مسرحية مثل **الملك لير** أو **البنّاء الأكبر** لا تضح لنا أن البداية إذ تشير الى مركز الاهتمام بما لا يقبل الشك (لير ، سولنس) فان طبيعة الاهتمام لا تبدو واضحة المعالم ، ولا يمكن فهمها تماماً حتى نهاية الفعل . فكما أن كل وضع ينمو من غيره ، كذلك يشير الوضع الجديد الى شيء في الوضع القديم ما كان لنا أن نفهمه من دون ذلك . في المشهد الثالث من الفصل الاول من **الملك لير** ، تشير (گونوريل) الى الملك بقولها :

> يعود الشيوخ الحمقى أطفالاً من جديد ، ويجب أن يعاملوا بالتأنيب كما بالمداهنات عندما يخرجون عن سواء السبيل .

لقد وضع (لير) نفسه ، كما يردد البهلول بعدئذ ، في

موضع طفل بناته ، فتحتّم لذلك أن يكون تحت سلطتهن . لكن هذا ، كما ندرك لدى الرجوع الى المشهد الافتتاحي ، هو بالضبط ما أراد أن يكونه تجاه (كورديليا) ، التي جعلته وضعاً مستحيلاً برفضها ملاطفته .

(أحببتها اكثر من سواها ، وأردت أن أبلغ راحتي في كنف رعايتها الرؤوم) .

لكن هذا يثير مسألة المفارقة الدرامية برمّتها ، وهو ما يتطلب فصلا مستقلاً .

SS

٤

المفارقة الدّراميّة

١

يغلب أن ننظر الى المفارقة على أنها نبرة في الصوت . « إنها لحقيقة معترف بها عالمياً أن الرجل الأعزب الذي يمتلك ثروة طيبة يجب أن تكون به حاجة لزوجة » . هذه الجملة الأولى في رواية **كبرياء وتحامل** قد تكون من أشهر الأمثلة على المفارقة في اللغة الانكليزية . تتحرك هذه الجملة ، شأن أنواع المفارقة ، في عدد من الاتجاهات المختلفة في الوقت نفسه . فأولاً ، ثمة احتمال شديد في الواقع أن « الرجل الأعزب الذي يمتلك ثروة طيبة » « سوف » تكون به حاجة لزوجة . لكن ثقل التعميم في « حقيقة معترف بها عالمياً » يجعلنا نلتزم الحذر ، ويجعلنا على وعي ، باستثارة حسّنا النقدي ، أن هذه ليست حقيقة عالمية (ثمة استثناءات لها) ويدفعنا الى ادراك تقصير بعض الناس ، مثل «مسز بينيت» ، في الاعتراف باحتمال وجود الاستثناءات . تحدد المفارقة أرضية مشتركة بين المؤلفة «جين

أوستن) وبين القاريء ، وهو ما لا يشاطرها فيه حتى أكثر شخصياتها رقة . يتحدد الوضع الدرامي بالمفارقة ، لكنه يتحدد عن طريق النبرة ، والنبرة مصدر ليس في متناول الدرامي بالضرورة . يستطيع الروائي أن يفيد من تدرّجات دقيقة كثيرة لا نهاية لها تقع بين مخاطبة القاريء مباشرة وبين التقديم الدرامي الكامل ، حيث يمكن القول إن الراوية ينسحب من الفعل تماماً » . لكن الدرامي ، بوصفه درامياً ، لا يستطيع ذلك .

ثمة ، بالطبع ، وسائل عديدة شتى يستطيع الدرامي بوساطتها محاولة التغلب على هذه الصعوبة ، بالمقدمات ، بالخاتمات ، باستخدام الجوقة وهكذا ، لكن هذه الوسائل تكون عرضيّة بالنسبة للدرامه أساساً . ومن المؤكد أنه يستطيع أن يضع لغة المفارقة على لسان أحد شخصياته ، كالمثال المشهور عن (ليدي ماكبث) .

إن القادم
يجب أن يُستَعَدَّ له .

هذه مفارقة مقصودة ، يفهمها كل من المتكلمة وزوجها على هذا الشكل . لكن ثمة مفارقة درامية اخرى في كامل قوة التورية القاسية . فقبل أن يدخل زوجها مباشرة ، كانت (ليدي ماكبث) قد استدعت أرواح الشر : « اقتلعي منّي الجنس » . إن كامل قوة التناقض بين الاستعداد لضيف غير مرتقب (في مسائل

ss

مثل الفراش والطعام والتسلية) وهو عادة مسؤولية المرأة ، والاستعداد لاغتيال لا إنساني ، تقع في مدى نجاح ‹ليدي ماكبث› في التخلي عن الدور الانثوي المعتاد :

تعال ، أيها الليل المطبق ،
وتلفّع بأحلك دخان الجحيم ،
حتى لا ترى سكّيني الماضية الجرحَ الذي تفتح ،
ولا السماء تطلّ من خلل غطاء العتم ،
لتصيح « كُفّي ، كُفّي ! »

في تعليقه على هذا المقطع (رامبلر ١٦٨) يعترض ‹دكتور جونسن› . على ما يدعوه «الضّعة» في كلمات « سكّين » و « غطاء » . لكن ‹جونسن› يعزو هذا الكلام الى ‹ماكبث› ، لا الى زوجته ، فيخطيء المفارقة الفظيعة في استخدامها كلمات تتعلق بالمألوف المتواضع من تهيئة الطعام والمنام لضيف غير منتظر .

قد يقال إن هذا مثال دقيق بشكل خاص بحيث تصعب مراعاته في التمثيل . وهذا اعتراض يغلب أن يثار إزاء تفسير الدرامه بشكل تفصيلي ، لكنه موضوع سوء فهم بالأساس ، قد لا يدرك هذه المفارقة من لا يعرف المسرحية بشكل جيد ، لكن الشعر الدرامي يغلب أن يفلح في « التوصيل قبل أن يُفهم » حسب عبارة ‹ت . س . اليوت› . إن مثل هذا التحليل

المفصل لا يهدف الى محض التعبير عما يمكن أن يفهم بشكل واعٍ في المسرح عندما يُسمع أول مرة ، بل الى خلق ترابطات واعيةٍ واضحة لولاها لبقي شعورنا بها غامضاً على أنها جزء من « صحّة » الانطباع العام . لدى إعادة قراءة كبار الدراميين ، وبخاصة شكسبير ، يتكرر لدى المرء شعور بالسرور أنه يستطيع أن يفسّر لنفسه أول مرة « لماذا » تكون عبارة بعينها او كلام هو بالضبط ما يناسب الشخصية او الوضع .

وليست أغلب المفارقات في الدرامه على هذه الدرجة من الدقة . فهي تنشأ حالما يدرك الجمهور شيئاً تجهله ، في الأقل ، شخصية واحدة على المسرح . فنحن الجمهور نعرف كل شيء - ونحن نبتهج بما نحيط به من علم ، ويصل هذا الابتهاج ذروته في الكوميديا . لنتأمل ، مثلا ، مسرحية (گولدسمث) الفتانة **تتنازل لتقهر** . نجد (مارلو) الشاب في طريقه لزيارة صديق والده (مستر هاردكاسل) مقتنعاً أن دار الرجل خان . لذلك يتصرف كما قد يتصرف بشكل طبيعي في خان ، مما يثير استغراب (هاردكاسل) ومما يزيد النكتة غنىً أن (مستر هاردكاسل) قد قيل له إن (مارلو) شاب في غاية الحياء . ويعزو الجمهور كل ما يقال ويفعل في الدار الى معرفته بالوضع الحقيقي ، حتى لحظة اكتشاف (مستر هاردكاسل) غلطة ضيفه . هذه أبسط الأمثلة الممكنة على المفارقة الدرامية ، لكن في واقع الحَال تكون جميع الأنواع الأخرى امتداداً وتعميقاً لهذا النوع .

SS

تعتمد الكوميديا في الغالب على حالات من الخطأ وسوء الفهم هي في نطاق البشري والممكن ، أخطاء قد نكون « نحن » ارتكبناها ؛ ويكون تعاطفنا البشري مع الشخصيات مما يمنع تسليتنا أن تكون محض حيادية أو قاسية . لذلك لا يستطيع امرؤ أن يستوعب كامل النكهة في كوميديا (گولدسمث) اذا لم يكن بمقدوره تصور مدى شعوره بالحماقة لو أنه ارتكب الغلطة نفسها . ومن ناحية أخرى يكون الافراط بمثل ذلك الشعور مما يفسد المتعة بشكل آخر ؛ فصغار الأطفال يغلب أن ينزعجوا من مسرحيات تسلّي ذويهم ، لأنهم يتعاطفون أعمق مما يجب مع مصير شخصية بعينها . تختلف أنواع الكوميديا في ما تحدثه من أنواع التوازن بين التعاطف والحياد ، كما يتعمد بعض الدراميين إخفاء استجابة التعاطف قدر الامكان . وهنا يتبادر الى الذهن اسم (بن جونسن) بين الدراميين القدامى ، كما ينتمي الى هذا الصنف كثير مما يدعى الكوميديا « السوداء » و « مسرح اللامعقول » في المسرح الحديث . لقد حاول (برتولت بريخت) فعلا أن يُبعد التعاطف كلياً ، رغم أن موهبته الدرامية الفطرية قد منعته لحسن الحظ من النجاح في ذلك . لأن الدرامه لا توجد الا في نقطة تقع بين قطبين من التعاطف الكامل والحياد الكامل .

إن نكهة الوضع الكاملة في « تتنازل لتقهر » تصدر عن جهل (مارلو) الشاب و (مستر هاردكاسل) في آنٍ معاً . لكن ثمة

نوعاً آخر من المفارقة تصدر من مشاركتنا او مشاطرتنا المعرفة مع أحد الشخصيات على حساب الآخرين . ويغلب أن يكون ذلك في حالة تلك الشخصية « المألوفة » في الكوميديا ، المحتال البارع ذي المكائد . ويكون السؤال أحياناً ، كيف نستطيع ، نحن الجمهور ، أن نجد متعة في سلوك نسارع في شجبه بحكم مقاييسنا المعتادة . إن الاستشباه[1] الدرامي لا يكون كله متعاطفا كما سبق بيانه . فنحن نتعاطف بالطبع مع العشاق في الكوميديا الرومانسية ؛ ولكن ليس من يقول إننا « نتعاطف » مع المحتالين ممن لا خلاق لهم عند (بن جونسن) وغيره من الدراميين في اوائل القرن السابع عشر ، بل إننا ننساق معهم الى مشاطرة معرفة مشتركة ، فنغدو ، بمعنى بعينه ، شركاء لهم ، على قدر ما يكبت الدرامي فينا أي ميل للتعاطف مع المغفّلين . (وقد يقارن ذلك بالارتياح الذي يحسّه المرء عندما « يُطلع على » نكتة تمارس ضد شخص قد خسر تعاطفنا ، ولا شك أن علماء النفس لديهم تفسير لهذا الارتياح غير المؤذي ، الذي يصدر عن دوافع عدوانية) .

تشيع مفارقة المشاطرة هذه في الدرامه في عصر اليزابيث واوائل القرن السابع عشر ، وتتم في الكوميديا الشكسبيرية بوساطة التنكّر والتخفّي . وثمة مثال بارز بشكل خاص في مسرحية كما تهواه . (روزالند) تحب (اورلاندو) ، وهو يحبها ، ولكنهما إذ يلتفيان في غابة (آردن) تتنكر (روزالند) بزي

صبي . وإذا سألنا لماذا لا تكشف عن هويتها في الحال يكون الجواب إن المرء لا يسأل هذا النوع من السؤال عن هذا النوع من المسرحية . ولكن ثمة ما هو اكثر من ذلك ، فثمة نوع من الارتياح يقدمه الوضع الى الفتاة ، مثل لذة الاستماع الى حبيبها يعترف بحبه الى « شخص ثالث » . ويمكن لها أن « تكون » ذلك الشخص الثالث ، فتهيل الازدراء على اعتراضاته ، وتسمعها تتضاعف ازاء ذلك الازدراء :

اورلاندو : أيها الشاب الجميل ، ليتني أستطيع حملك على التصديق انني أعشق .

روزالند : أنا أصدّق ! لك أن تجعل تلك التي تحبها تصدّق ؛ وأراهن أنها أبرع من أن تعترف أنها تصدّق . هذه واحدة من النقاط التي ما تزال النساء تكذّب ضمائرهن فيها . ولكن ، أصدقني القول ، هل أنت الذي يعلّق على الأشجار تلك الأشعار التي تبالغ في مدح (روزالند) ؟

اورلاندو : أقسم لك ، أيها الشاب ، بيد (روزالند) النقية ، أنني هو ، أنني ذلك التعيس .

روزالند : ولكن هل أنت على هذه الدرجة من العشق الذي تعبّر عنه أشعارك ؟

اورلاندو : لا الشعر ولا العقل يستطيع التعبير عن ذلك .

ss

روزالند : ما العشق الا جنون ؛ وصدّقني إنه يستحق بيتاً
مظلماً وسوطاً مثلما يستحق المجانين ؛ والسبب أنهم لا
يعاقبون هكذا فيشفون أن الجنون قد غدا من الشيوع
بحيث صار السوّاطون عاشقين كذلك .

(الفصل الاول ، المشهد الثاني)

في هذه النقطة من المشهد تكاد (روزالند) أن تتفق مع الجمهور في تأمل لا معقولية العشق ؛ لكن الكلام الختامي يذكّرنا أن « سوّاط » الحب العاشق هذا يشكل قسماً من الفعل إضافة الى كونه فرداً من الجمهور ، وبأننا ، نحن الجمهور ، بحكم شراكتنا الانسانية ، قد أُدخلنا في « جنون » العشق . ولا يكون تظاهر الفتاة أنها مراقب محايد الا لعبة مثيرة ، ولا يغدو بوسعنا إدراك مغزى اللعبة الا اذا تذكرنا أن الفتاة تعشق الرجل الذي تخاطب . ويكون للوضع المعقد أثر « الظّرف » في الشعر الماوراطبيعي .

٢

لقد تحدثتُ عن السرور والابتهاج الذي نصيبه من المفارقة في الكوميديا ، السرور الذي نصيب من معرفتنا أو فهمنا أكثر من « أشخاص المسرحية » . ولكن ماذا عن المأساة ؟ لا يمكن أن يكون تقديرنا للمفارقة المأساوية مختلفاً تماماً ؛ إذ يقع الاختلاف في الذي نفهمه . من المتفق عليه

ss

عموما أن المأساة تولّد شعوراً بالتوجّس ، إحساساً بمصير يختلف تماماً عن الحل السعيد في الكوميديا ، قد لا يكون من المبالغة أن ندعوه تنبؤاً . وهو ليس معرفة مسبقة بنتيجة . (عندما يُبلغ الشبح (هاملت) أنه قد اغتيل على يد (كلوديوس) يصيح (هاملت) : « يا لروحي المتنبِّئة !/عمي ! » وهو لا يعني بذلك أنه كان يشك في عمه خصوصا أنه الذي اغتال أباه ، بل قد يصح القول إن هذا الكشف « يناسب » الوضع) . والواقع أن الشكل المحدد الذي قد يتخذه التوجّس المأساوي أول الأمر يغلب أن يكون مضلِّلاً . في مسرحية **هاملت** لا تتحقق مخاوف (هوراشيو) ورفاقه وتبقى (الدولة) بالمعنى السياسي حسنة الادارة الى نهاية المسرحية ، ولا يتضح الا بشكل تدريجي مع تطور الفعل ، ذلك الشيء « المتعفن في دولة الدانمرك » . وكذلك الامر مع الساحرات الثلاث في مسرحية **ماكبث** ، فرغم أنهن نُذر الشر بشكل واضح ، فانهن لا يُشرن الى الشر الحقيقي في المسرحية ، الشر الكامن في القلب البشري ، بل إنهن بظهورهن بمظهر العرّافات العاديات في عرض مسرحي ، يقدّمن ما يشبه النقيض الكوميدي لذلك الشر. وعندما تستحضر (ليدي ماكبث) أرواح الشر فان ذلك يبعث من الرعب أكثر مما تفعله قائمة المحتويات لطبخة الساحرات ، مما يذكّر المرء بمسرحيات «گران گنيول» الرهيبة[٢] ، او ما تثيره حكاية زوجة البحار وثمار الكستناء[٣] . تكون التوجّسات التي

ss

تثيرها الجوقة في مأساة إغريقية ، مثل **آگاممنون** ، غامضة ومضطربة . وإذا رجعنا الى (إبسن) في الفصل الأول من **البنّاء الأكبر** ، وجدنا (سولنس) يعبّر للدكتور (هيردل) عن خوفه من الشباب « يقرع بابه » في شخص الرسام الذي يعمل لديه ، ويطمح أن يستقل بعمل ينافس (سولنس) فيه . وفي الحال تقريباً ، تسمع طرقة على الباب ، وتدخل (هلده ڤانگل) وتقدم نفسها ؛ فيبادر الدكتور (هيردل) الى قلب المسألة الى نكتة .

هيردل: . . . ها قد أتيت بنبوءة فعلية يا مستر سولنس !

سولنس : كيف كان ذلك ؟

هيردل : لقد جاء الشباب (فعلاً) وطرق على بابك .

سولنس : (مبتهجاً) بلى ، لقد كان ذلك بشكل مختلف تماماً .

ومع ذلك يكون الشباب في شخص (هلده) ، وليس في شخص الرسام الشاب ، هو الذي يحطم (سولنس) .

بمثل هذا النوع من تناقضات المفارقة يتزايد وضوح التوجّسات في المأساة إذ يتطور الفعل ويتضح مغزاه . لأن الفعل هو التفتح التدريجي لمعنى الوضع الأصلي . ويصدق ذلك بشكل بارز على مأساة عظيمة مثل **الملك لير** ، حيث يكون كل كلام او فعل فيها مما يضيف الى معنى المشهدين

الافتتاحيين ، ويوضح ما كان في المنطوى . هذا التفتح التدريجي لطبيعة الوضع الحقيقة يشبه من بعض الوجوه ما هو معروف من تفسيرات عملية التحليل النفسي ، حيث تبدأ الأعراض (القلق مثلا) بالتوضّح التدريجي في سياق معناها الصحيح ، نتيجة عملية تشبه ما يحدث في الدرامه . فعندما يُقاد المريض الى نقطة يدرك فيها هذا المعنى ، يكون ما يعترف به نتيجة فعل كامل مقنع . . ويكون قد أوصل الى هذا الادراك بطريقة أشار بها (إدگار) بشكل تنبؤي في الأبيات الختامية من مسرحية **الملك لير** .

نتطق بما نحسّ ، لا بما يجب أن نقول .

SS

٥

الشخصيّة والفكرة

١

إن الكتابة عن الشخصيات في الدرامه مستحيلة من دون الالتفات الى نوع الأسئلة حول فائدة هذا المفهوم ، مما صدر في هذا القرن ، وبخاصة من نقاد شكسبير . وقد يكون من المفيد هنا أن نورد فقرتين متعارضتين دليلاً على ذلك . .

لماذا تصرّف [إياكو] كما نراه يتصرّف في المسرحية ؟ ما الجواب على ذلك النداء من (عطيل) :

هل لكم ، رجوتكم ، أن تسألوا ذلك النصف شيطان لماذا علّق روحي وجسدي بمثل تلك الشراك ؟

هذا السؤال (لماذا) هو (السؤال) حول (إياگو) مثلما يكون السؤال لماذا تأخر (هاملت) هو السؤال حول (هاملت) . ويرفض (إياگو) الاجابة ؛ ولكني سأغامر بالقول إنه ما (كان) يستطيع الاجابة اكثر مما كان بوسع

ss

هاملت ان يقول لماذا تأخر . لكن شكسبير كان يعرف الجواب ، واذا كانت هذه الشخصيات مخلوقات عظيمة وليست أخطاء فاننا يجب أن نستطيع اكتشاف الجواب كذلك .

(أ . سي . برادلي **المأساة الشكسبيرية**
لندن ١٩٦٥ ص ١٨١)

وأخيراً بخصوص (الشخصية) . في المقالات الآتية يكون الاصطلاح مرفوضاً لأنه مشتبك دائماً بنقد زائف مثقل بالأخلاق . . . فهو دائماً يُدرج مفهومَ القصد ، وهو ما تتضمنه فلسفتنا الأخلاقية حقاً أو باطلاً . ومن هنا كذلك يتأتى ذلك البحث الدائم العقيم عن (دوافع) تكفي لتفسير أفعال (ماكبث) أو (إياكو) . . . وهكذا عندما يتبنّى الناقد الموقف الأخلاقي ، نجده عموما ، دون وعي منه ، يرفع موضوع اهتمامه من سياقه وينظر اليه كأنه حيّ فعلاً .

(ج . ولسن نايت **عجلة النار**
لندن ١٩٦٠ ، ص ٩ - ١١)

في مقال بعنوان « كم طفلاً كان عند ليدي ماكبث ؟ » (في كتاب استقصاءات طبعة پير گرين ١٩٦٤ ، ص ١٣ - ٥٠) يتابع (ل . سي . نايتس) دراسة شكسبير عن طريق تحليل

SS

الشخصيات في مسرحياته كما وردت لدى عدد من نقاد القرن الثامن عشر :

لا بد أن يحسّ القاريء بشيء في تكوين شخصيات شكسپير يجعلها مختلفة أساساً عن تلك التي يرسمها غيره من المؤلفين . . . ثمة نوع من الاكتمال والتماسك في شخوص شكسپير، يعطيها استقلالاً قدر ما يعطيها ارتباطاً . . . ولا يدهشنّ القاريء إذ أؤ كـد أن تلك الشخصيات عند شكسپير ، التي لا ترى الا جزئياً ، يمكن كذلك أن تكشف وتفهم في شكلها الكامل ؛ إذ يكون كل جزء منها في الواقع نسبياً ، ويتضمن كذلك سائر الأجزاء . إن ما يُحسّ به من صحة وصدق يصدر عن أسباب غير منظورة هو ما أحسبه أعلى مراتب التأليف الشعري . وإذا كانت شخصيات شكسبير «كلاً» بهذا الشكل، وأصيلة، في حين تكون عند جميع الكتّاب الآخرين تقريباً محض محاكاة، فقد يكون من المناسب أن نعدّهم كائنات تاريخية لا درامية؛ وعندما تستدعي الحاجة يمكن تفسير سلوكهم من «الكل» في الشخصية، من المباديء العامة، من الدوافع الكامنة، ومن السياسات غير المعلنة .

(موريس مورگان « مقال عن الشخصية الدرامية عند سر جون فولستاف» ، ١٧٧٧)

SS

إن ما يستدعي الاعجاب في هذا المقطع ذلك الوضوح المطلق حول ما يريد (مورگان) فعله . هذا كلام مضلِّل حتماً ، على المستوى العام ، لكننا نقدر أن نرى موضع الخطر في وضوح . تشبه طريقة (مورگان) طريقة الروائي التاريخي الذي يحاول إنارة ما حدث « فعلاً » (يقوم نص المسرحية مقام الدليل التاريخي) بتخيّل ما « كان يمكن » أن يحدث . لأن هذه طريقة محفوفة بامكانات التشويه والابتعاد ، هل لنا لذلك أن نقول إنها لا تستطيع ، بحكم طبيعتها ، أن تلقي ضوءاً كاشفاً على المسرحية كما تبدو لنا ؟ إن نوعية الخيال والذكاء لدى الناقد هي موضع البحث في الأخير ، لا « الطريقة » التي يتبع . ثمة مخاطر في كل (مُقتَرب) الى شكسبير ، يمكن أن يصبح « طريقة عمل » ، وتبقى المسألة موضع نقاش في حالات بعينها : كم تسبّب التزام الناقد بمقترب بعينه في تشويه تفسيره لأية مسرحية ؟ وينطبق ذلك أيضاً على الاهتمام بتكرر الصورة او (الموضوعات) كما يصدق على الانشغال بالشخصية .

والذي يمكن قوله باطمئنان إن في بعض الروايات ثمة بعض الشخصيات التي تمتلك ، حسب عبارة (مورگان) ، « نوعاً من الاكتمال والتماسك » مما يشجع التفسير النفسي ونوع التدخل الذي يشير به (مورگان) . وهذه ما يدعوها (إريك بنتلي) بالشخصيات « الغامضة » ، وذلك في مناقشة مثيرة حول المؤضوع بأكمله .

SS

ثمة شيء مهم حول الشخصيات « العظيمة » ـ مثل هاملت وفيدرا وفاوست ودون جوان . وهي تقف في هذا المجال على نقيض شديد ـ مثلا ـ من الأشخاص في المسرحية النفسية المعاصرة الذي « يُفسَّرون » بشكل كامل . ويكون الأثر الذي تتركه مثل هذه المسرحية المعاصرة أثراً عقلانياً ساذجاً : فإما أن يكون العقل قد فسّر كل شيء ، او أنه في سبيل ذلك ، وتكون مجموعة الشخصيات في أحسن الأحوال سلسلة من البراكين المنقرضة . وتنطوي الطبيعة المبهمة كذلك على مضمون كوني هو أن الحياة ليست غير ضوء ضئيل في وسط ظلمة شاسعة .

نحن شيء

كالذي تتكون منه الأحلام ، وحياتنا الضئيلة
محوطة بنومة .

هذه أبيات مألوفة الى درجة تنسينا أنها قد تكون ، أويجب أن تكون ، النتيجة النهائية التي توصّل اليها أعظم المسرحيين عن موضوعاته الرئيسة : الكائنات البشرية . ما أصدق ما تنطبق هذه الكلمات ، في أية حال ، على الكائنات البشرية في مسرحيات وليم شكسبير ! ما أدقّها في تمثيل الحياة في المسرحيات ـ متوهجة في المركز ، متخافتة باتجاه الحواف

ss

لتغدو من أسرار ما وراء الطبيعة . . .

إذا كان الغموض هدف العظمة الأخير في رسم الشخصيات المسرحية ، رأينا من جديد كم يسوء بنا ، نحن المشاهدون ، أن نطلب أو نتوقع من جميع الشخصيات أن تكون أنماطاً مجردة سالفة التحديد او أفراداً ملموسين بتحديد جديد . الشخصية الغامضة شخصية بتحديد مفتوح ـ ليس بشكل كامل ، والا لما كانت هناك شخصية على الاطلاق ، ولنزل الغموض الى مستوى الارتباك ، بل مفتوح كما تكون الدائرة مفتوحة عندما يرسم اكبر جزء من محيطها . وقد يقال إن هاملت مثال مقبول لمثل هذه الشخصية ، والا فما الذي كان يفعله هؤلاء النقاد بمحاولاتهم الأبدية لاعادة تحديد شخصية هاملت ؟ كانوا يكملون الدائرة التي تركها شكسبير مفتوحة . هذه ليست حماقة ، بل ربما هو ما أراده شكسبير . الحمقى هم اولئك النقاد الذين يحسبون أن الهندسي العظيم قد يترك دائرة مفتوحة بالمصادفة .

(المصدر المذكور ، ص ٦٨ ـ ٩)

إن ما يدعوه (بنتلي) باسم (الغموض) في شخصية درامية عظيمة هو عينه ما يدفع ناقداً مثل (برادلي) أن يسأل

لماذا ؟ لكن الأجوبة عن أسئلة من هذا النوع تتصل دوماً بسياق مفهومات علم النفس أو الأخلاق ، التي تحدد الناقد نفسه . قد يلقى بعض الضوء على المسرحية بفعل التفسيرات الفرويدية لمسرحية **هاملت** مثلا ، على قدر ما يوجه الناقد انتباهنا الى شيء في المسرحية قد نخطئه لولا ذلك . لكن ثمة اعتراضات على هذا المقترب : الأول ، أنه ينقلب بسهولة الى نوع من « الخلق البديل » ، حيث يبدو الناقد وكأنه يعيد من جديد كتابة المسرحية لتناسب نظام المفهومات لديه ؛ والثاني أنه يغدو عرضة لخطر تجاهل الوظيفة الشعرية ـ الدرامية للشخصيات ، والى حقيقة أن أغلب لغة المسرحية ، وهنا المفارقة ، تغدو إشارات الى ما خلف الشخصيات ، الى الفعل برمّته والى مغزاه .

وثمة اعتراض آخر يؤخذ على تحليل الشخصية ، يستند الى العرف الدرامي ، واللياقة ، والبناء . إن أغلب الشخصيات في أغلب المسرحيات لا تستحق في الواقع هذا النوع من الاهتمام . فعلم النفس ناتج عرضي من الدرامه ، وليس حياتها الحقيقية ، كما ان غلب الشخصيات « أنماط » في الأساس ، دوافعها واضحة من غير غموض . ونجد هذا على أبسط اشكالة في المسرحيات الاخلاقية [1] مثل كل **كل امرىء** . إذا سألنا مثلًا لماذا تنقلب شخصية (أملاك) على (كل امرىء) فان ذلك لا يعني السؤال عن تحليل دوافع (أملاك) . علينا أن نفهم

المكانة التي تحتلها الممتلكات في حياة الانسان . ولكن لأننا حيال درامه ، لا يكون الفهم من نوع عام او مجرد ـ لأن فيه خصوصية الحياة .

أملاك : عجباً ! أتحسب أني ملك يمينك ؟

كـل امرىء : كنت أحسبُ ذلك .

أملاك : كلا يا كل امريء ، أنا أقول لا .

لقد أُعرتُ لك فترة ؛

لقد ملكتني موسماً في نجاح .

وشرطي أن أقتل روح الانسان ؛

وإن أبقيت على روح ، أزهقت ألفاً .

أتحسب أني سوف أتبعك

من هذا العالم ؟ في الحق كلا .

كل امرىء : كنت أحسب غير ذلك .

أملاك : لذا فالملك لروحك سارق ،

لأنك عندما تموت ، هذا ديدني ،

أن أخدع آخر بمثل هذا الشكل

الذي خدعتك به ، واكون للكل تأنيب الروح .

هذا صوت الحقد المبتهج ، صوت بشري ، لا تجريد ، وفي رسم شخصيته بهذا الشكل نشير الى الشعور والموقف الذي تعبر عنه اللغة ، وهو ما يناسب دور (أملاك) في الفعل برمّته . و (أملاك) عبارة عن « نمط » ؛ وكلما أوغلنا في تاريخ الدرامه ،

من اغريقية ولاتينية ، و ‹كوميديا ديللارته›[٢] وما سبقتها ، نجد ذخيرة مشتركة من الأنماط التقليدية ، بعضها قد بقي على حاله تقريباً . فالعاشق الشاب ، والبخيل العجوز ، والزوج الغيور ، والخادم المحتال ، والجندي الصخّاب ، والحسناء الذاوية ، والموظف المتفيهق ـ كلها تشكل هذه الذخيرة المشتركة التي استقى منها أكابر الدراميين . وقد يشيع نمط في بعض الفترات ، مثل المنتقم في درامه أوائل القرن السابع عشر ، او الغندور في درامه عصر عودة الملكية / أواخر القرن السابع عشر / . وقد تُخلق بعض الأنماط الدرامية من تفسيرات نفسية واجتماعية سائدة مثل الابن المتعلق بأمه في الدرامه المعاصرة، او « المتمرّد بلا قضية » ، رغم أن هذه ليست من الجدّة كما يبدو ؛ فالمتمرّد بلا قضية لا يختلف كثيراً عن « المتبرّم » في درامه أوائل القرن السابع عشر ، سوى أنه يرتدي ‹ الجينز الأزرق › .

وقد توصف الشخصيات المألوفة هذه بالطبع على أنها ‹ كليشيهات › درامية ، على النقيض من تلك الشخصيات التي تتميز بفردية لا تنكر . من المؤكد أننا نتذكر بوضوح خاص لا الأصناف او الأنماط بل الأفراد ، ومع ذلك نجد أن هؤلاء ‹ الأفراد › يغلب أن يكونوا تنويعات على النمط الأساس ، فنتساءل من أين ينبع هذا الشعور بالفردية . ما معنى خلق الشخصية ؟ .

ss

قد يسارع المرء فيقول مهما يكن ذلك فانه ليس بالأمر الصعب جداً . إذا تأملنا الشخصيات في أي مسلسل تلفزيوني ناجح، والطريقة التي يستجيب بها الجمهور الى تقلّب أحوالهم كما لو كانوا أناساً حقيقيين، يصبح من الواضح، في إطار صحيح متميّز، وبمساعدة بعض اللمسات الفردية في الكلام والملبس والأسلوب، مما يساهم به الممثل او الممثلة، أن النمط الدرامي قد يغدو أشبه بشخصية وطنية . ثمة الكثير من المسرحيات الضعيفة أنقذها ممثل بأن أضفى قوته وتفرّده على دور ضئيل عدم الحياة . لكن الحياة المهمة لأية شخصية درامية لا ترتبط بتمثيل بعينه، أو بأي وجود مادي محدد . إنها توجد في لغة المسرحية، وفي الأوضاع التي تخلقها تلك اللغة . إن تفرّد شخصية مثل (فولستاف) أو (پولونيوس) أو (مالڤوليو) يخلقه ما يوضع على لسانه من كلام، وما يوضع على ألسنة من يتكلمون معه أو عنه . إنها نمطية تكسب فرادة من لغة تخلق الانطباع الذي ندعوه شخصية . تعود جذور (آرپاگون) كما صوّره **موليير** في مسرحيته **البخـيل** الى شخصية البخيل التقليدية، والواقع أن المسرحية اقتباس عن كوميديا (پلاوتوس) اللاتينية (آلولاريا) / القِدر الصغيرة / . حتى ذلك المشهد العظيم (الفصل الرابع، المشهد السابع) حيث يندب (آرپاگون) سرقة نقوده يستند الى مشهد مشابه عند (پلاوتوس) .

(تقارن **القِدر الذهب** ص ٣٧ في **القِدر الـذهب ومسرحيـات**

أخـرى ، الترجمة الانكليزية ي . ف . ولتنك ، ينگوين ١٩٦٥) . حياة الشخصية من حياة اللغة .

اللص ! اللص ! السفّاك ! القاتل ! العدالة ، يا عدالة السماء ! لقد ضعتُ ، لقد قتلتُ ! لقد ذُبحتُ : لقد سُلبت نقودي ! من تراه يكون ؟ أين صار ؟ أين هو ؟ أين يختفي ؟ ماذا أفعل كي أجده ؟ أين أركض ؟ أين لا أركض ؟ أهو هناك ؟ أهو هنا ؟ من هذا ؟ قف ! (يمسك بذراعه هو) أرجع لي نقودي يا نذل ! . . . آه ! هذا أنا ! عقلي مضطرب ، لا أعرف أين أنا ، من أنا ، وماذا أفعل . وا أسفاه ، يا نقودي المسكينة ! يا صديقتي العزيزة ! لقد حرموني منكِ ، ولأنك ربّيتني ، فقد أضعت سندي ، وعزائي ، وفرحي : كل شيء قد زال مني ، ولم يعد لديّ ما أعمله في الدنيا . من دونكِ يستحيل عليّ العيش . إنها الحقيقة ، لا أقوى على اكثر ؛ إنني أموت ، لقد متُّ ، لقد قُبرتُ . . . ما تلك الضجة ؟ هل هو الذي سرقني ؟ ضراعةً ، إن كان لدى أحد شيء من أخبار الذي سرقني فليعطها لي . الا يختبيء هناك بينكم ؟ إنهم ينظرون إليّ جميعاً وينفجرون بالضحك . سوف ترون أن لهم يداً ، من دون شك ، في السرقة التي نزلت بي . أسرعوا يا مفتشين ، يا شرطة ، يا رؤساء ، يا قضاة ، يا

معذِّبين ، يا مشانق ، يا جلادين . سأشنقهم جميعاً ،
وإذا لم استعِد نقودي ، عندها سأشنق نفسي . . .

إن أشد أثر تخلّفه هذه القطعة يكون في طريقة تمثيلها حالة ذهنية بما فيها من عنف متشنّج في البداية ، وتفاقم هذيان ، عندما يطبق (آرپاگون) على ذراعه (وهي حقاً حالة من الابتهاج) ونبرات حرمان شاكية ، وأخيراً القوة التي يُقذف بها المرء في هذيان (آرپاگون) ، بحيث يكون في الوقت نفسه معه في لوعته وواحداً من الجمهور الذي يشكل في المسرح الهذيان نفسه ، إذ يضحك من سخف تألمه . لقد أُسبغ على النمط حياة فردية . إن اجتماع النمطي بالفردي هو ما يجعل هذا المشهد عظيماً مذكوراً .

من المفيد كذلك أن نلاحظ كيف يبيّن هذا المشهد ، إذ يدخلنا في مصاب (آرپاگون) ويجعلنا مشاهدين في الوقت نفسه ، التوتر بين (الداخلي) و (الخارجي) في الوضع ، مما يمتد إلى أية مناقشة حول الشخصية . ويمكن أن نجد مثالاً أكثر تعقيداً في الفصل الثالث من مسرحية (إبسن) بعنوان **جون گابرييل بوركمن** ، عندما تنهال المطالب على (إيرهارت بوركمن) من عمته وأمه وأبيه . وإذ يتوسل إليه كل منهم ، تتفق لحظة مع وجهة النظر ، إذ نحس بقوة الطلب . وفي الوقت نفسه نتراجع لنحكم على الوضع وعلى الأنانية التي يطلب بها كل من

الثلاثة أن يكون الرجل امتداداً لذواتهم . إن كل ما نقوله عن أي من هؤلاء الثلاثة ، بوصفه شخصية ، يكون نتيجة التوتّر بين الاستشباه والحكم . وتكتمل معرفتنا بالوضع جميعاً بدخول (مسزويلتن) لتؤكد شكوكنا (وقد جرى التحضير لهذا الكشف في المشاهد السابقة) أن (إيرهارت) قد أتم اختياره . هذه اللمسة الأخيرة ، إدراك الثلاثة أن (إيرهارت) ليس حر التصرف كما كانوا يحسبون ، تعيدنا من جديد إلى شعورهم بالوضع ، وتسبغ عليهم درجة أخرى من الاشفاق .

٢

إن هذا التوتر بين داخل الوضع وخارجه يكون ، بالطبع مما يولّد المفارقة ، وكثير من خلق الشخصية عند الدرامي ينطوي على مفارقة . إن تقديم الشخصية في أوضاع مختلفة ، تعرض أوجهاً مختلفة منها ، يجعلنا نكوّن الانطباع عن كلٍّ معقّد . إن (إياگو) الذي نسمعه ينصح (رودريگو) هو الشخص نفسه الذي يمازح (ديزدمونه) و (اميليا) ، ويخدع (عطيل) . إن الدرامي لا يفسّر شخصياته ـ فهو يترك الجمهور يستخرج معنى مما يقولون ويفعلون ، وقد يفهم أفراد شتى معاني شتى من الشخصية الواحدة . يرى (برادلي) أن (إياگو) محيِّر في تعقيده ، فيقدمه في تفسيره كمن يغتصب مركز الأهمية في المسرحية من (عطيل) ، ويرى (ف. ر. ليفز) من جهة أخرى « أننا لا نجد

صعوبة في فهمه كما يراد لنا أن نفهمه ؛ وأننا (في القراءة على أية حال ، وإلا فتلك مشكلة الممثل) لا نسأل كيف يمكن للمظهر أن يُفصل عن الحقيقة بمثل هذا النجاح » . ومن دون مواصلة النقاش حول (إياگو) ، قد يقول المرء بشكل عابر إنه ليس من غير المحتمل ، عند وجود تقطّعات في الشخصية يمكن أن تثير مصاعب للممثل ، أنها قد تثير مصاعب للقارىء كذلك ، وإذا صحّ ما يقوله (دكتور ليڤز) عن (إياگو) فإن الدور يجب ألا يثير مصاعب غير عادية في التمثيل . (وإذا كان لرأيي من قيمة فأنا لا أحسب ذلك الدور يثير أية مصاعب) .

يختلف الممثلون كثيراً بالطبع في أداء الأدوار العظيمة ، لأنهم يختلفون في فهم الشخصية ، كما يكون أيضاً أحسن الممثلين محدوداً بمدى ما يستطيع تمثيله من إمكانيات . لا يستطيع أي ممثل فرد إظهار كل ما وضعه شكسپير في (لير) أو (هاملت) أو (فولستاف) ، كما لا يستطيع أي عازف پيانو فرد إظهار كل ما وضعه (بيتهوڤن) في ما ألّف من (سوناتات) . ليس ثمة ما يدعى أداءاً جامعاً مانعاً لأي عمل عظيم ، لكن ذلك لا يعني أن ليس ثمة مستويات يقاس بها الأداء . إن تمثيل (عطيل) خانعاً و (هاملت) صخّاباً منطلقاً و (فولستاف) كئيباً قد يظهر إحدى الصفات الشخصية فيهم ، لكن ذلك يكون على حساب تزييف الكل . والذي يغدو مزيّفاً ليس الشخصية وحدها ، بل الفعل برمّته ، الأمر الذي يعود غير مفهوم . .

SS

إن خلق الشخصية بما ينطوي على المفارقة أمر يسهل تصويره . ثمة مثال واضح عند (إبسن) في مسرحية **البطة البرّية** ، حيث نجد (يالمار إيكدال) في الفصل الأول في حفلة معكّر المزاج قلقاً اجتماعياً .

الضيف البدين : ألا ترى ، يا (مستر ڤيرله) أن (التوكاي) يمكن أن يعد شراباً صحياً نسبياً ؟

ڤيرله : أضمن ذلك عن (التوكاي) الذي شربته اليوم
على أية حال ؛ هذه واحدة من أفضل السنوات .
وقد أدركتَ ذلك بنفسك ، أنا واثق من ذلك .

الضيف البدين : أجل ، كان الموسم في غاية الجودة .

يالمار : هل ثمة اختلاف بين السنوات ؟

الضيف البدين : والله عال !

ڤيرله : حتماً ليس من المفيد أن يقدم «لك» شراب نبيل .

الضيف الخفيف الشعر : قضية أنواع (التوكاي) مثل قضية أنواع الصور يا (مستر إيكدال) . الشمس ضرورية . صحيح ، أليس كذلك ؟

يالمار : أجل ، فالضوء فعلاً يلعب دوره .

مسز سوربي : فالمسألة إذن تشبه ما تفعلون أنتم في البلاط .
أنتم تحبون المكان المشمس كذلك ، هذا ما سمعت .

وفي الفصل الثاني بعد ذلك يخبر (يالمار) أسرته عن تلك المحادثة ودوره فيها .

يالمار: . . . وبعد ذلك اختلفنا قليلاً حول (التوكاي) .

إيكدال: (توكاي) ، صحيح ؟ تلك خمرة عظيمة .

يالمار : يمكن أن «تكون» . لكن ، كما تعلم ، ليست جميع الكروم متساوية في الجودة ؛ ذلك يعتمد على ما تحصله الأعناب من ضوء الشمس .

جينا: يالمار ، أنت تعرف كل شيء تماماً .

إيكدال: وهل كان ذلك ما أرادوا الجدال حوله ؟

يالمار : لقد حاولوا . ولكن قيل لهم إن ذلك يشبه حالة موظفي البلاط . وليست الكروم جميعاً على المستوى نفسه من الجودة كذلك ـ هكذا قيل لهم .

جينا : ما أغرب الأشياء التي تخطر ببالك .

ايكدال : ها ـ ها ؟ ثم حوّلوا ذلك كله إلى دخان ونفثوه !

يالمار: أجل ، وفي الحال .

هذا التقابل الساخر كوميدي ، لكنه ليس كذلك وحسب . إذ ليس القصد في فضح (يالمار) إلا جزئياً ، لأن الصيغة التي روى بها المحادثة ، التي قدمت أمام أسرة مستعدة سلفاً لتراه يحتل دوراً مرموقاً ، هي صيغة قد بدأ هو بتصديقها . إن تحريفه ليس عملاً مقصوداً من منافق ، بل من ضرورات حياته واحترامه لنفسه ، ويكون الجميع في أسرته لواحق له . إذا

أخفقنا في إدراك ميل بشري مألوف ، وما فيه من إشفاق ، أخطأنا مقصد (إبسن) في هذا المجال . هذه كوميديا رحيمة ، مثال على التوازن بين التعاطف والانسحاب ، مما تخلقه المفارقة الدرامية . ثمة تعاطف أقل من ذلك ، من دون شك ، في تصوير (أورگون) عند (موليير) عندما يخبرنا عن الدروس التي تعلمها من (تارتوف) (الفصل الأول ـ المشهد الخامس) :

أجل ، أصبحتُ مختلفاً تماماً بفضل هدايته ؛
يعلّمني ألا أكون ولوعاً بشيء ؛
يستلّ نفسي من كل الصداقات ؛
قد أرى موت أخي وأطفالي وأمي وزوجتي
ولا أحفل بشيء من هذا كله .

تنشأ المفارقة هنا ، بالطبع ، من الحماس المفتون الذي تنطق به الأبيات (وهي تقليد هازل لأمري (لا يحفل بالحياة الدنيا)) ومن اللاانسانية الصرف التي تنطوي عليها ؛ فنحن لا « نعلم » أكثر مما يعلم المتكلم ، لكننا نفهم ما يقول بصورة أوضح مما يفهم هو . ونحن لسنا منسلّين تماماً ، لأن ثمة نوعاً من الاشفاق في اعتزاز (أورگون) الساذج بالدرس الذي تعلّم . لكننا قد لا نتعاطف بهذا المعنى مع (ڤولپونه) ، في مسرحية (بن جونسن) ، وهو يخاطب الذهب :

صباح الخير يا نهار ؛ وبعده ، يا ذهبي !

SS

إفتــح الـمـعـبـد ، كـي أرى قــديـســي .
تحيةً يا روح العالم ، ويا روحي ! أكثر سعادة
من الأرض المزدحمة إذ ترى شمساً طال انتظارها
تطل من بين قرني الحمَل في برجه السماوي
أنـا ، إذ أرى بـريـقـكَ يـطفىء بـريـقـهـا
ذلـك القـابـع هنـا ، بين كنـوزي الأخـرى ،
يـبـدو كمـشعـل فـي الليـل أو كـالـنـهـار
انسلخ عن وجه الغمر ، عندما هـرب الظلام
إلـى القـرار . ألا يـا ابـن إلـه الـشـمس ،
بـل يـا أكثـر بـريقـاً من أبيـك ، دعني أقبّلك
بخشوع ، وكلَّ نفيس
من الكنز المقدس في هذه الغرفة المباركـة .
لقد أحسن حكماء الشعر ، إذ باسمك المجيد
سمّـوا العـصـر الـذي حسبـوه الأفضـل ؛
لأنـك افـضـل الأشـيـاء ، تـفـوق كـثـيـراً
كل ضروب الفرح في الذرية والأهل والصحاب ،
أو أي حـلـم يـقـظة عـلى وجـه الأرض :
وعنـدمـا أسبغـوا سيمـاءك على ربـة الحسن
كان يجب أن تكسبها عشرين ألف إله حب ؛
تلك هي محاسنك وما نحب .

(الفصل ١ ، المشهد ١)

إن ما يستحوذ علينا هو الفصاحة والحماس ، التركيز وغنى العبارة ـ أي أن استجابتنا إيجابية ، فيَستدرجنا (ڤولپونه) معه . ولكن في الوقت نفسه تعمل اللغة باتجاه آخر ، عكس (ڤولپونه) إذ تخلق مقاومة نقدية بوجه السحر الغني من خياله . يكون الاحتفال على حساب كل شيء خلاق حقاً (الشمس ، الإله الخالق المخلّص ، التقي ، الحب الطبيعي والجسدي) ويكون الخطاب في الواقع تجديفاً مستمراً ضد الحياة . ولذا تستهوينا رؤ ية (ڤولپونه) وتنفّرنا في الوقت نفسه ، وهو موقف ملتبس يدوم خلال المسرحية لأنه يقدم في إطار عالم فيه من الفظاعة ما في خيال (ڤولپونه) ، لكنه أقل روعة . في هذا الخطاب الافتتاحي يخبرنا (ڤولپونه) بأكثر مما يعرف لأنه غير واعٍ بما تنطوي عليه لغته من حكم عليه .

كانت الأمثلة السابقة كلها شخصيات كبيرة . لكن (فيلو) في مسرحية **أنطوني وكليوپاترة** لا يكاد يكون شخصية ، لأنه لا يشترك في الفعل . غير أنه عند تقديم الأبيات الثلاثة عشر الأولى في المسرحية يقيم الوضع الأول بطريقة تنم عن توترات المفارقة التي تصدر عن الفعل . ثم ينطق بثلاثة أبيات أخرى في آخر المشهد ، ليغيب عن المسرحية بعد ذلك . يكون من المضلِّل أن نقول ببساطة إنه ليس بشخصية بل نوعاً من الجوقة أو المقدمة ـ لأن ماهيته كإنسان تقرر ما يرى وما يقول :

لا ، إن هذا الخَرَق من قائدنا

SS

يطفح عن الكيل . عيناه اللمّاحتان اللتان
على حشود الحرب وكراديسها
كانتا تتوهجان كإله حرب مصفّح ، قد استدارت
وظيفة البصر منهما وانقلبت تحنو
على جبهة كالحة . قلبُه الآمر ،
الذي كان في الطِّعان والحرب الضروس يمزق
عن صدره قيود الأحزمة ، تخلّى عن كل صلابة
وانقلب منفاخاً ومروحة
تبّرد من غجرية شبقا . انظر إنهما قادمان !
أنعم النظر ، ولسوف ترى فيه
عماد العالم المثلث وقد انقلب
الى خدين بغيّ . انظر لترى .

في هذه الأبيات نسمع صوتاً أصيلاً سيكون حاسماً في الفعل ـ صوت روما . نسمعه مرّةً ومرّة ، من (قيصر) بالدرجة الاولى ، وأحياناً من (أنطونيو) ايضاً عندما ينظر الى نفسه بعينين رومانيتين :

يجب أن أنفصل عن هذه المليكة الفاتنة
والا أضعتُ نفسي في خَرَق .

إنه صوت ينطوي على يقين وثقة بالحكم الاخلاقي ، مفرط الحدة في رفض الضعف (خرق ـ شبق ـ بغي) ويميل

SS

الى استقامة نفس تجافي الخيال . وهو في الوقت نفسه صوت يعبّر عن إعجاب بفضائل ‹أنطونيو› في الحرب مما يجعله شخصاً لامعاً حتى في عيون روما . يتأمل ‹فيلو› في تحوّل يحزنه ، ورغم أن ثمة ما يشبه عبارات اللوم في الطريقة التي يسترعي انتباهنا فيها الى المشهد أمامنا ، ثمة كذلك شعور أعمق ينبع من « انظر لترى » . وقد يذكّرنا ذلك بعبارة مشهورة من « المراثي » : « تطلعوا وانظروا إن كان حزن مثل حزني » (من المفيد مقارنة الصوت الروماني الصادر عن ‹فيلو› مع أقوال مشابهة تصدر عن ‹قيصر› ، تفوقها في الرنة الخطابية وتقصّر عنها في الصدق) .

هذا إذن ما يقوله ‹فيلو› ليعبّر عن نوع الرجال الذي هو منهم ـ وهذا أقصى ما يوصلنا اليه الاهتمام اليسير بالشخصية . ولكن إذا كنا ندرك قوة المفارقة الكاملة في اللغة فان الخطاب يعبّر عن اكثر من ذلك ؛ فهو ينطوي على القيم الجدّية المتصارعة في المزاج المصري الذي يبدو أن ‹أنطونيو› قد خضع له . الصورة الأولى « يطفح عن الكيل » غامضة : رغم أنها في سياق القيم الرومانية تفيد الاسراف المفرط ، الارتخاء او العوز لضبط النفس ، فهي تحمل معاني مختلفة تماماً تفيد الخصب (كما في « قرن الوفرة »)(٣) والكرم الخلاق . خلال المسرحية ، تكون روح العالم المصري ، ممثلة في شخص ‹كليوباتره› ، مرتبطة بخصوبة مصر التي يحملها « النيل

الفائض » . وربما كان خيز ما يعبّر عن هذه الايحاءات بالوفر العميم بديهية (بليك) : « الحوض يضم : النبع يفيض » .

وتنطوي الصورة في الأبيات اللاحقة كذلك على معنى لا ندركه تماماً الا في ضوء الفعل . يكون التعبير عن فضائل المحارب بأوصاف معدنية « مصفّح ـ قيود الأحزمة ـ صلابة وهي كلمة توحي كذلك بالاعتدال / في النص الانگليزي /) والملاحظ أنه حتى في المعركة يمزق قلب (انطونيو) قيودَ الأحزمة ، وتكون الليونة غير المعدنية في كلمات مثل « استدار » و « انقلب » اضافة الى الايحاءات الجنسية في « منفاخاً ومروحة » (ولنقارن (اينوباربوس) اذ يصف زورق كليوپاتره في المشهد الثاني من الفصل الثاني) مما يعطي انطباعاً قوياً عن رجل تعبّر حيويته عن نفسها في فضائل المحارب لكنها لا يمكن أن تكون حبيسة لها . يؤدي المقطع برمّته الى خلق الوضع ، بما فيه من توتر في عالمي المسرحية ، وقطباهما (قيصر) و (كليوپاتره) ، الى جانب الاصطراع في دخيلة (أنطونيو) . وهذا يؤدي بنا كذلك ، لدى إعادة النظر ، الى إحساس كامل بشخص (أنطونيو) و « ساقاه تعبران المحيط » وبمأساة رجل حاول التعبير ، ضمن ذات موحَّدة ، عن خصائل انحدرت الى معارضة عنيدة في العالم الذي يعيش فيه .

SS

٣

يمكن التفريق ، إذن ، بشكل عام لكنه مفيد ، بين لغة درامية تعبّر عن الشخصية ، ولغة تتخطاها بشكل أو آخر ، وتقرر طريقة استجابتنا للفعل بأكمله . مفهوم الشخصية ضروري ، ومحض التشكيك في ضرورته يبدو تافهاً في عين الممثل . وربَّ سائل يسأل كيف يستطيع المرء تمثيل دور من دون أن يكون على شيء من الوعي بالدور الذي يمثل ؟ إن السؤال الذي أثاره ‹مورگان› في القرن الثامن عشر «هل كان ‹فولستاف› جباناً ؟» هو حتماً ليس عديم الصلة بممثل عليه أن يقوم بذلك الدور ، لأن السؤال يتخذ عنده صيغة ملحّة هي : « أية حركة أو إشارة أو تعبير يناسب النهاية في حادثة ‹گادسهل› في المشهد الثاني من الفصل الثاني من القسم الأول من مسرحية «هنري الرابع» ؟ لا يمكن التهرب من أسئلة من هذا النوع . ولكن لنتخيل أن ممثلاً بعينه قد قرّر كيف يؤدي هذه الحادثة بعينها . ونحن ، بوصفنا مشاهدين ، « قد » لا نبقى في شك حول طريقة حل بها الممثل المسألة ، ولكن ذلك غير مؤكد تماماً ، قد نقول للممثل ما يشبه : « تقول إنك قد قررت أن فولستاف جبان « فعلاً » ، لكن طريقة تمثيلك الدور لا تظهر ذلك » . وقد يقال ، بالطبع ، إننا نتهمه برداءة التمثيل ، لكن ذلك غير ضروري ، لأن تمثيله قد يبدو لنا متميز الجودة و « صحيحاً » . وقد نقول إن فكرته عن التصرف الجبان لا تتفق مع فكرتنا .

ss

يغلب في مناقشة الشخصية أن نقع بسهولة في خطأ الظن أن كلمات مثل « جبان ـ بطل ـ وغد » وغيرها من كلمات القيمة مما نستعمل ، لها معنى ثابت محدد يمكن أن نشير إليه . والواقع أن كل ما لدينا في هذه الحالة بالذات وضع درامي خلقه شكسپير في كلمات . ولو قلنا إننا نتفق في طبيعة ذلك الوضع ، يبقى خلافنا في الواقع في ما نعنيه بكلمة الجبن ، ولو أننا عملياً قد نجد من المستحيل التفريق بين الاثنين : إذ لا يمكن الفصل بين الخلاف في الوضع والخلاف في معنى المفهومات التي نستخدم . تكون جميع المناقشات في الشخصية مناقشات في القيمة والكلمات التي نستخدمها للتعبير عن القيمة .

يُعنى الأدب بالمفهومات بطريقة تختلف عن الفلسفة اختلافاً تاماً . في الأدب يكون الاهتمام بالمفهومات قائماً على المفارقة بالدرجة الأولى ، لأن المفارقة طريقة تبين كيف يحتم تعقيد الخبرة ضرورة إعادة نظر مستمرة في لغة المفهومات لدينا ، لنقابلها مع طريقة وجود الأشياء أو إمكان وجودها ، هذا مثال يسير على مفارقة تستعمل بهذا الشكل :

> كان (ثيبولد) يعرف (دكتور سكِنَر) معرفة ضئيلة في كمبردج . لقد كان مشعلاً مضيئاً منيراً في كل موقع أشغله منذ طفولته فصاعداً . لقد كان عبقرياً عظيماً جداً . وكان الجميع يعرف ذلك ؛ كانوا يقولون ، في

SS

الواقع ، إنه واحد من الناس القلائل الذين يمكن أن تطلق عليهم كلمة عبقري من دون مبالغة . ألم يحصل على ما لا أعرف عدده من منح جامعية في سنته الأولى ؟ ألم يكن بعد ذلك « المناظر الأقدم » و « حامل وسام الرئيس الأول » ، ولا أدري كم من الأشياء الأخرى إلى جانب ذلك ؟ ثم إنه كان خطيباً رائعاً حقاً ؛ في نادي المناظرات في « الاتحاد » كان من دون منازع ، وقد كان ، بالطبع ، رئيساً للنادي ؛ كانت شخصيته الخلقية ـ وهي نقطة ضعف عند أغلب العباقرة ـ لا غبار عليها أبداً؛ كان من أول خصاله العظيمة الكثيرة ، وربما أشد بروزاً حتى من عبقريته ، ما يدعوه كتّاب السير « الجدية الطفولية الساذجة في شخصيته » وهي جديّة قد تلاحظ في الوقار الذي كان يتحدث به حتى عن التوافه . وقد لا يكون من الضروري القول إنه كان إلى جانب الأحرار في السياسة .

(صاموئيل بتلر : **طريق الجسد** ، الفصل ٢٧)

هنا تستدعي المفارقة الانتباه إلى الطريقة التي تستخدم بها كلمات مثل « عبقري ، عظيم » برخاوة تزيل عنها قيمتها ، فلا تغدو أكثر من علامة تسِم النجاح الدنيوي . وهي تفعل ذلك بإلحاح متكرر ونبرة متعالية باردة (توحي للذهن بكلمة

SS

« استخفاف ») تنكر على موضوع المفارقة أي وجود مستقل . يتقلص ‹دكتور سكِنَر› إلى شخص نمطي مألوف ، رجل من قش ، دجّال في الواقع ، عندما يُستلّ من مسلكه أي معنى قد كان له . تقع هذه المفارقة التقليصية على أبعد ما يكون من المفارقة الدرامية ، إذ تعبّر عن أناويّة فيها أساساً من القناعة قدر ما في الموقف الذي تنتقده . وبينما تقود « هذه » المفارقة إلى إفقار الصورة ، تؤدي المفارقة الدرامية إلى إغنائها .

ثمة درجات لا حصر لها بين هذا النوع من المفارقة وما لدى شكسبير (التي يعبر كولردج عن جوهرها بأنه « ذهن لا يُحدّ ») . لنتأمل مثلاً هذه القصيدة من بليك في مجموعة « أغاني الخبرة » .

« الحب لا يسعى لإرضاء نفسه ،
ولا همّ له من أجل نفسه ،
بل يمنح راحته لأجل غيره ،
ويشيد نعيماً بوجه الجحيم » .
هكذا غنّت قبضةُ طين
وطئتها أقدام الماشية ،
لكن حصاة من الجدول
ترنّمت بهذه الألحان العذبة :

« الحب لا يسعى إلا لإرضاء نفسه ،

SS

أن يـربط غيـره إلى مســرّتــه ،
يفـرح إذ يفقـد غيـره الـراحــة ،
ويشيـد جحيمـاً بـــرغم النعيم » .

لا توجد مفارقة في النبرة هنا ؛ فصوت الشاعر غير شخصي على الاطلاق . تنشأ المفارقة من التجاور ، فلو وضعنا المقطع الأول والأخير على مستوى التعادل وصلنا إلى إدراك أن « الحب » ليس من البساطة كما تريدنا كلٌ من الأغنيتين أن نحسب ، تبدأ القصيدة في وضوح صيغتين متعارضتين متبادلتين ، وتنتهي بالتعقيد المتناقض في الخبرة البشرية . فهي ليست قصيدة درامية ـ إذ ليس ثمة وضع أو فعل ـ لكن المقطع الثاني ينطوي على بذور الدرامه . والذي نحتاجه لقلبها إلى درامه هو تحويل الصوتين إلى شخصيتين تمثلان المعنى في الأغنيتين ، يواجهان بعضهما ويتحديانه في وضع ينمو الفعل منه .

تكون الدرامه الامتداد الأخير للمفارقة في الاستقصاء الخلاق للمفهومات . (ويجب أن يكون معروفاً أن ذلك لا يصدق إلا على نسبة صغيرة من الدرامه مما يمكن أن يعدّ في مجال الفن بشكل جاد) . قد يتحدث النقاد عن « مسرحية الأفكار » ولكن ليس من مسرحية تستحق الدراسة الجادة إذا « لم » تكن مسرحية أفكار . صحيح أن ثمة بعض المسرحيات

مما يضم كثيراً من النقاش والجدل ـ وكثير من مسرحيات (شو) يُمثّل لذلك بوضوح ـ لكن مثل هذه المسرحيات تبقى غير درامية حتى تبدأ الأفكار موضوع المناقشة بالنمو من حياة الفعل وإنارتها . ليست المسرحية مناظرة أو مناقشة ، كما أنها ليست «نسق صور» . وليست الشخصية غاية الدرامه ، بل شرطها الضروري .

٤

الشخصية الدرامية فكرة معقّدة . ولا تبدو الفكرة غريبة إذا تأملنا في أن ذلك يصدق أيضاً على شخصيات تاريخية مثل نابليون ، الملكة ڤكتوريا ، ستالين أو هتلر . كيف يختلف هؤلاء ، في مجال وعينا ، عن عطيل ، فيدرا ، جون گابرييل بوركمن أو ماكبث ؟ إنهم يختلفون أساساً في أن فهم الشخصية الدرامية ينطوي على فهم فعل واحد كامل مكتفٍ بنفسه ، لا يمكن أن يتبدل باكتشاف معلومات جديدة . ولنعد إلى (سوزان لانگر) التي تقول إن في الدرامه يكون كل شيء ذا معنى في حدود المسرحية ، ولا يكون أي شيء ذا معنى إذا لم يكن في حدود المسرحية . وثمة مثال بسيط لذلك : إن أية معلومات جديدة عن (كليوپاتره) في التاريخ لا يمكن أن تغيّر (كليوپاتره) كما نفهمها في مسرحية شكسپير .

تقوم (كليوپاتره) مقام فكرة : « مراوغةٌ كانت (كليوپاتره)

القاتلة بالنسبة إليه ، من أجلها خسر العالم ، وكان سعيداً بخسرانه » (دكتور جونسن في حديثه عن شكسپير) . لكن هذا يعبّر عن فكرة منهكة عن (كليوپاتره) كالتي نجدها في مسرحية (درايدن) بعنوان **كل شيء من أجل الحب ، أو ، العالم مضيّعاً** . ومع ذلك ، كان (دكتور جونسن) يرى أن بعض « الفنون الأنثوية » عند كليوپاتره شكسپير كانت « بالغة الضَّعة » . من المؤسف أن نرى استجابة (جونسن) الحيوية لشكسپير تنال منها أفكار عن اللياقة في غير موضعها .

رأيتها مرة

تقفز أربعين خطوة في الشارع العام

تكون فكرة (إينوباربوس) عن (كليوپاتره) جزءاً من فكرتنا عنها ، فهو يجدها أعجوبة تنوّع ، دعابة كبرى وإزعاجاً لعيناً ، لكي نفهم وصفه الشهير لها في المشهد الثاني من الفصل الثاني علينا أن نستوعب الوضع بأكمله : جمهوره (مايسيناس) و (أگريپا) ، بشعور نصفه لوم ونصفه إعجاب ، مثل السادة من قرّاء صحف يوم الأحد ، استجابة (إينوباربوس) لجمهوره استجابة خبير بأمور الدنيا (« سأعطيهم شيئاً يجعل عيونهم تجحظ ») ، عشقه للانجاز البارع ، وفي القمة من ذلك كله ـ : إعجاب بها يصل حد العبادة . (إينوباربوس ، أنطونيو ، قيصر ، كارمايان ، وإيراس المهرج ، وكليوپاتره) نفسها ـ جميع هؤلاء

ss

لديهم فكرتهم عن كليوباتره ، وينتج من هذا كله ، خلال استجابتنا المشتركة ، فكرتنا نحن عنها ، وهي ما ندعوه فكرة شكسبير .

إن التماثل بين الشخصية والفكرة في الدرامه يجب أن يوضح بشيء من التفصيل ، وثمة مثال بسيط لذلك نسبياً في دور مفهوم «الشرف» في **هنري الرابع ـ القسم الأول** . وقد نبدأ بمقابلة ثلاث خطب يلقيها (هوتسپر) و(فولستاف) و(الأمير هال) :

هوتسپر : (الفصل الأول/المشهد الثالث)

وحق السماء ، ما هي إلا قفزة يسيرة
فألتقط الشرف الوضّاء من القمر الشاحب الوجه ؛
أو غطسة في غور اليمّ ،
حيث لا يلمس القاع مسبار ،
فأنتشل الشرف المغرَق من خصلات الشعر ؛
فيعود من ينقذها من هناك يتوشى
بمفاخرها من دون منافس .

فولستاف : (الفصل الخامس/المشهد الأول)

حسناً ، لا بأس ، الشرف يستحثني . أجل ، لكن ماذا لو أن الشرف يلفظني عندما أُقبِل ؟ كيف إذن ؟ هل يستطيع تجبير ساق ؟ كلا . أو ذراع ؟ كلا . أو الألم

من جرح ؟ كلا . الشرف لا دراية له بالطب إذن ؟ كلا . ما الشرف ؟ كلمة . ما تلك الكلمة ؟ الشرف . ما ذلك الشرف ؟ هواء . حساب مضبوط ! من يملكه ؟ ذاك الذي مات يوم الأربعاء . هل يحسّه ؟ كلا . هل يسمعه ؟ كلا . فهو لا يُحَسّ إذن ؟ نعم ، عند الموتى . ولكن ألن يعيش مع الأحياء ؟ كلا . لماذا ؟ لن تحتمله الفضيحة . لذلك لن يكون لي علاقة به . الشرف محض شاهد قبر . وهكذا ينتهي لديّ التسآل(٤) .

الأمير هال : (الفصل الثالث/المشهد الثاني)

لكل مجدٍ يزين خوذته ،
ليته كان بالأكداس ، وعلى رأسي
يضاعف معايبي ! لأن الوقت سيحين
يوم أجعل هذا الفتى الشمالي يقايض
جلائل أعماله بكل مثالبي .
ما (پرسي) إلا وكيلي ، يا سيدي الكريم ،
يجمّع الأعمال نيابة عني ؛
ولسوف أدعوه إلى حساب عسير
فيتنازل عن كل مجد ،
أجل ، حتى أبسط شرف ناله في حياته ،
أو أقتلِعَ من فؤاده الحساب .

SS

ليست هذه الاقوال مساهمات في مناظرة ، لأن الشخصيات الثلاث ، أو أي اثنتين منهما ، لا يدخلان في « مناقشة » الشرف في أية نقطة من المسرحية ويكون كل قول استجابة الى وضع درامي بعينه . ومع ذلك تمثل الأقوال الثلاثة ثلاثة طرق مختلفة في فهم معنى « الشرف » ومنزلته في الحياة . ولا ينفصل ذلك الفهم عن نوع الانسان المتكلم ، أو طريقة كلامه وفعله في أجزاء أخرى من المسرحية ، أو عن الوضع الذي هو فيه عندما يقول هذه الكلمات نفسها . يُعبّر كلام (هوتسپر) عن اندفاعةٍ هوجاء تضايق رفاقه ، وتشير في وقت مبكر الى عدم صلاحيته للمشاركة في فعل التمرد . فهو سرعان ما يندفع مع مشاعره ، ويستثار بأناويّة فجّة تجعل البحث عن الشرف محض منافسة . وتبرز الفجاجة في مشاعر المراهقة الجنسية في تخيّله أن ينقذ من الغرق الشرف الذي يتخذ صورة أنثى بما لا يقبل الخطأ . ومع ذلك ، قد يرى المرء هذا كله في المقطع ويخطيء ما يبرز في مكان آخر من المسرحية ـ سحر الفتى ، براءة ونقاء الدافع (في حدود) والشجاعة الحقة . إن المسارعة في رفض مفهوم الشرف عند (هوتسپر) يعني التنكّر لهذه الصفات .

إن استجابتنا الأولى لمناجاة (فولستاف) قد تكون نوعاً من الارتياح ؛ فهي تقدم تخلّصاً بسيطاً مريحاً من الآلام والتوترات والمسؤوليات التي تنشأ من الفعل السياسي في المسرحية ، وقد

SS

نحسّ بالسرور إزاء لمسة من الكلام المفهوم والأنسانية المفهومة . وفي الوقت نفسه لا يسعنا تجاهل الحدود الضيقة التي تفرضها مثل هذه النظرة للحياة على الامكانات البشرية ، والتي لا يمكن فصلها عن الأناويّة الخاصة عند (فولستاف) . هل حاجاتنا محدودة بالأمان الجسدي والراحة ؟ يتمسك (فولستاف) ببعض الأمور ، ولكن أليست حياة اللامسؤولية المحسوبة التي يعرضها في المسرحية ، برغم بهرج الراحة الأبدية ، هي خسيسة أساسا « لأنه » لا يقدر أن يرى فائدة من مفهوم الشرف ؟ إذا كان (فولستاف) على حق نزلت مشاغل سائر الشخصيات الى سخف : ولو صح ذلك لنزلت المسرحية برمّتها الى مستوى المسخرة .

قد تكون استجابتنا الأولى لكلام (هال) استجابة نقد . فهو يقدم تبرئة للذات متعرجة لأب غاضب خائب الأمل ، حيث يُنظر إلى الشرف كأنه بضاعة . (ولنلاحظ المصطلحات التجارية مثل : يقايض ، وكيل ، يجمّع ، حساب عسير ، يتنازل ـ الحساب . يقول (هال) بعبارة معاصرة إنه سيقدم عرضاً ليشتري بالجملة كل ما جمّع (هوتسپر) من أمجاد .) هذا الايحاء بالحساب والاقتصاد في الوسائل يناسب الى حد كبير شخصية (هال) في ما تبقى من المسرحية ، وهو في كثير من الوجوه شخصية أقل جاذبية من (هوتسپر) او (فولستاف) . لكنه أقل أناوية منهما ، فثمة ما يوحي بتفانٍ أصيل هنا ، تفانٍ من أجل

SS

الواجب يتخطى الذات . إذا كان الشرف بضاعة للاستخدام ، فانها يجب أن تستخدم في قضية ضرورية ، وليس (هال) ممن يستطيع الانقياد لأهواء عاطفية كما هو ديدن (هوتسپر) او لأهواء جسدية كما يفعل (فولستاف) .

يمكن تخيل ثلاثة أنواع مختلفة من إخراج هنري الرابع ـ القسم الأول يخصص كل نوع للايحاء بأن واحداً من الشخصيات الثلاثة « محق » في رأيه في الشرف . من المؤكد أن المعلّقين الاكاديميين قد تعوّدوا أن ينحوا باللائمة على (هال) « ينظر [فولستاف] الى الشرف بواقعية تتعارض مع اللاواقعية المفرطة في كلام (هوتسپر) على الموضوع فتمكّن شكسپير من عرض الاعتدال البهيج في مفهوم الأمير هال (ليلي ب . كامبل : مسرحيات شكسبير التاريخية ص ٢٤٤) . قد يضطر المرء الى القول إن كلمة « واقعية » ليست مما يفيد كثيراً في هذا السياق ؛ فاذا كان (فولستاف) واقعياً ، هل يكون (هال) أقل واقعية ، واذا كان الأمر كذلك ، لماذا يُحمد له أن يكون أقل واقعية ؟ ما هو اللاواقعي في كلام (هوتسپر) ؟ ولماذا كان اعتدال (هال) بهيجاً بشكل خاص ؟ (والاعتدال كلمة يمكن أن تثير والده) . من الطبيعي أن ليس بمقدور أي وصف لعمل أدبي ناجح أن يكون على الدرجة نفسها من الدقة كالأصل ، ولدى النظر في الأعمال الدرامية ثمة خطر بعينه قد ينال من التوازن الحساس او الترابط الدقيق بين أجزاء العمل .

ss

إذا حاولت أن تربط أي شيء بقيد في الرواية ، فان ذلك قد يقتل الرواية ، أو أنها ستنهض بالقيد وتغيب معه . الأخلاق في الرواية هي القلق المرتعش في الميزان . عندما يضع الروائي إصبعه في الميزان ليرجّح التوازن الى جانب أولاعه ، عند ذلك تكون اللاأخلاق .

(د . هـ لورنس : « الأخلاق والرواية »
في العنقاء ص ٥٢٨)

إن ما يَسِمه (لورنس) هنا بميسم اللااخلاق ، في دفاعه المضمَر عن الطبيعة الدرامية في الرواية ، هو تلك الخطيئة المحدقة بنقاد الدرامه ـ تخريب « القلق المرتعش في الميزان » ، تبسيط التعقيد الدقيق في الاستجابة . إذا قلنا إن من الواضح أن يتصرف سياسي تصرف الامير (هال) وليس تصرف (هوتسپر) او (فولستاف) نكون قد أشرنا الى طرق ممكنة من العيش والشعور والتفكير يجب أن ينكرها السياسي الناجح نفسه . وينطوي ذلك ، في السياق البشري ، على أرباح وخسائر : فقد نسأل أنفسنا الى أي حد يضع مفهوم الواجب عند (هال) قيوداً على اكتمال انسانيته ؟ إذا دخلنا خيالياً في فعل المسرحية بأكمله سمحنا لأسئلة من هذا النوع أن تبرز على مستوى اكثر عمقاً من المناظرة او النقاش .

وقد يكون من المفيد هنا أن ننظر فيما اضطر درامي

انگليزي معاصر أن يقوله حول نوع التشويش الذي يصدر عن النقاد . في مقدمة مسرحيته الممتعة **عيشة الخنازير (ثلاث مسرحيات ، پنگوين ، ١٩٧٦ ، ص ١٠١)** يقول «جون آردن» .

عندما كتبت هذه المسرحية لم أكن أريد لها أن تكون وثيقة اجتماعية قدر ما أردت لها أن تكون دراسة طرق في الحياة مختلفة ، وضعتا في تماس شديد ، ففقدتا ما فيهما من فضائل خاصة بهما تحت ضغط التعصب وسوء الفهم . وبعبارة أخرى ، كنت اكثر اهتماماً بالبناء « الشعري » مني بالبناء « الصحفي » للمسرحية . ويبدو أن استقبال إخراج المسرحية في «رويال كورت» يدل على أنني أخطأت التقدير . فمن ناحية ، اتهمني اليسار بأنني كنت أهاجم دولة البحبوحة (٥) ، ومن ناحية أخرى « هتفوا » للمسرحية على أنها دفاع عن الفوضى ومجانبة الاخلاق . لذا أراني مضطراً لشرح موقفي . أنا لا أقف أبداً الى جانب «آل سوني» ولا الى جانب «آل جاكسن» . تحمل كلتا المجموعتين شعارات في السلوك متضاربة ، لكن النوعين من السلوك مقبولان في سياقهما الصحيح .

يبيّن هذا بشكل واضح كيف يقع ذهن الدرامي تحت

سيطرة الموقف لا الجدل . إن أي جدل يصدر عن المسرحية يجب أن يكون صورة تجريدية عنها ، وعملية التجريد تكون محفوفة باحتمالات سوء الفهم . لا تفتقر مسرحية (آردن) للأفكار ، لكنه يريد أن يُظهر كيف « تُعاش » الأفكار والمواقف . الشخصية « حياة » الدرامه ، كما عبّر عنها (پيرانديللو) .

> ... كل فعل (وكل فكرة يحتويها) به حاجة الى شخصية بشرية طليقة إذا أريد له أن يبدو أمامنا حيّاً يتنفس . إن به حاجة الى ما يقوم مقام شعوره المتحرّك ، بعبارة هيگل - بعبارة اخرى ، الى شخصيات .
>
> (لويجي پيرانديللو : « الفعل منطوقاً » في كتاب **نظرية المسرح الحديث** تحرير إريك بنتلي ، پنگوين ، ١٩٦٨) .

ss

٦

« العرض »
النَقد الحديث والدرامي

١

إذا نظرنا الى الدرامه بوصفها شكلاً أدبياً جاداً في أوروبا الغربية أدهشتنا على الفور قلّة وقِصَر تلك الفترات التاريخية في حياة أي شعب أو مجتمع يبدو أن الدرامه العظيمة كانت ممكنة فيه . كان امتداد الدرامه الانكليزية العظيمة في عصر شكسبير أقل من عمر الانسان ، كما كان الحال في المسرح الفرنسي الكلاسي . وقد ازدهرت الدرامه الاغريقية ثم اضمحلت في فترة مشابهة . باستثناء أمثلة فردية واضحة الندرة ، كانت الدرامه في أغلب العصور ، بالقياس الى الأدب المعاصر الجاد ، تافهة وزائفة ومملّة . ومع ذلك (وهذه حقيقة ملحوظة) كان الكتاب الكبار يلتفتون الى الشكل الدرامي بين حين وآخر . لقد كتب المسرحيات كل من دكتور جونسن ، وردزورث ، كولردج ، بايرن وشلي كما كان من بين آمال (كيتس) أن ينتج (بضعة مسرحيات جيدة) . وقد استهوى الشكل المسرحي كذلك أمثال

(تنيسن ، براوننك ، آرنولد ، هوپكنز وهاردي) مثلما استهوى (ييتس ، اليوت ، جويس ولورنس)، كانت نتائج هذه الفعاليات الدرامية كلها غير جذابة ، على النقيض من أشعار هؤلاء ورواياتهم ، ولا شك أن ثمة أسباباً اجتماعية وفنية معقدة وراء ذلك كله . ويبقى صحيحاً بشكل ملحوظ أن إمكانات الشكل المسرحي بقيت على قوتها في اجتذاب الكتّاب في أوقات لم تكن تحمل الكثير من بشائر النجاح . لقد شهد القرن الحالي تجدداً في الاهتمام بالدرامه الجادة ، يحمل مغزى كبيراً ، رغم كل ما يقال عن نوعية أغلب المسرحيات التي ظهرت فيه . وفي الوقت نفسه بدأت الدرامه القديمة تؤثر بشكل ملحوظ في الكتابة غير الدرامية وفي لغة النقد . كان التطور الحاسم في النقد الدرامي في الانگليزية أنه هجر الأسلوب الذي كان يتخذه أغلب النقاش حول الدرامه في شكل تعليقات على أرسطو أو (كما كانت العادة) في شكل تعليقات على تعليقات على أرسطو . فمنذ أيام (دكتور جونسن) أصبح السؤال الحاسم في النقد الجاد ليس ما قاله أرسطو ، بل ما فعله شكسپير ، وكان على الباحثين والنقاد أن ينتظروا حتى القرن الحالي كي يستطيعوا تناول أرسطو من جديد بروح مختلفة تماماً عما كان لدى المعلقين في عصر الانبعاث .

يشكل (كولردج) في هذا التطور أهمية كبرى ، تخرج عن نطاق كل ما أنجزه فعلاً في نقد شكسپير . تستمد روحية النقد

ss

عند (كولردج) كثيراً من حيويتها من أمثلة مستقاة من شكسپير ، وليس من باب المصادفة أن واحداً من أفضل مقاطعه النقدية (الفصل الخامس عشر من سيرة أدبية) يقوم على مثال من شكسپير في استخدام اللغة ليفسّر ما قاله كولردج في الخيال في الفصل السابق :

هذه القوة . . . تكشف عن نفسها في التوازن او التوفيق بين الخصائص المتعارضة او المتنافرة : في الشبه مع الاختلاف ، في الشامل مع المحدد ، في الفكرة مع الصورة ، في الفردي مع المثال ، في الحس بالجدة والطراوة بمواجهة الأشياء القديمة المألوفة ، في قدر أكثر من المألوف من حالة المشاعر الى جانب قدر أكبر من المألوف من النظام ، في الحكم اليقظ دوماً وضبط النفس المستمر الى جانب الحماس والشعور العميق او العنيف . . .

نحن أمام ما يمكن أن يشكل بدايات وصف الاستخدام الدرامي للغة ، على الرغم مما نجد هنا من الميل الى التعميم ، وهو أكبر خطر يميز (كولردج) في تناوله . ويقترب (كولردج) أكثر من ذلك في تعليقاته المحددة على / قصيدة شكسپير / « ڤينوس وأدونيس » :

كما لو أن في تضاعيفها روحاً أسمى وأكثر بداهةً ،

وأشد وعياً ، حتى من الشخصيات أنفسها ، ليس بكل مظهر خارجي أو فعل ، بل بتدفقات الذهن في جميع أفكاره الرهيفة ومشاعره ، روحاً تضع كل شيء أمام نظرنا ؛ والشاعر في آناء ذلك لا يساهم في العواطف ، ولا يستثيره الا فرح لذيذ ، صدر عن حماس دافق من روحه إذ عرضت بهذا الوضوح ما كانت تعالجه بتلك الدقة وذلك العمق . وأحسب أني قد أستخلص من تلك الأشعار المبكرة ، أن الدافع العظيم الذي دفع بالشاعر نحو الدرامه ، كان يعمل في دَخيلته بشكل خفيّ . . .

ويواصل (كولردج) حديثه ليسترعي الانتباه الى

فعالية الانتباه الدائمة المطلوبة من القاريء ، بسبب الجريان السريع ، والتغير العاجل ، والطبيعة اللعوب في الأفكار والصور ؛ وفوق ذلك كله بسبب الاغراء و . . . « الترفّع » المطلق لأحاسيس الشاعر نفسها عن تلك الأحاسيس التي هو مصورها ومحللها في الوقت نفسه ؛ . . . في أشعار شكسپير تتصارع القوة الخلاقة مع الطاقة الذهنية في ما يشبه الاشتباك الحربي . . . وتمت المصالحة أخيراً في الدرامه . . .

قد تكفي هذه المقتطفات لتقيم الحجة على أن

SS

الخصائص الدرامية عند شكسپير هي التي حركت أعمق الاستجابة عند (كولردج) الناقد . يشير هذا الفصل ، مع نتف عابرة أخرى ، الى تحليل اللغة الدرامية مما لا يستغرب أن (كولردج) قد قصّر عنه . وقد كان من شأن أغلب من جاء بعده تأكيد فردية الشخصيات عند شكسپير ، كما فعل (هازلت) الذي يغلب أن تكون استجابته الوضّاءة لمسرحيات شكسپير على شكل وصف مثير للخبرة ، يندر أن تتخلله قدرة على التحليل (ينظر الملحق د) .

كان (ماثيو آرنولد) من أكبر النقاد أثراً في العصر الڤكتوري ، لكن القليل مما يقوله عن شكسپير يكشف أضعف جوانبه . في (مقدمة) كتبها لمجموعته : **قصائد** عام ١٨٥٣ ، يجد المرء هذا المقطع المدهش ـ مدهش لأنه يصدر عن مثل هذا الذهن المتميّز :

> لقد قلت إن الذين قلدوا شكسپير قد حصروا اهتمامهم بموهبته العجيبة في التعبير ، فوجّهوا تقليدهم نحو هذه الموهبة ، مهملين جوانبه الاخرى في الابداع . إن هذه الجوانب ، هذه الابداعات الأساسية في الفن الشعري ، كانت ملك شكسپير من دون شك ـ فقد كان يملك الكثير منها الى حد عظيم ؛ لكن المرء قد يتساءل إذا لم يكن شكسپير نفسه أحياناً يطلق العنان لقدرته في

التعبير على حساب دور شعري أسمى . ويجب ألا ننسى أن شكسپير شاعر عظيم بسبب قدرته على تبيّن فعل ممتاز وادراكه بأحكام ، بسبب قوته في الاحساس الشديد بالوضع ، بسبب رؤية نفسه عن كثب في الشخصية ؛ لا بسبب موهبته في التعبير ، التي ربما قد تضلّله ، وقد تنحدر أحياناً الى ولع بغرابة التعبير ، الى هوس بالتصور ، يبدو أنه يجعل من المستحيل عليه أن يقول شيئاً بوضوح ، حتى عندما تحتّم ضرورة الفعل لغة على أوضحها ، أو يتطلب مستوى الشخصية لغة على أبسط وجه .

إن المقطع الكامل (وثمة الكثير من الوتيرة نفسها) بما فيه من تضاد متسرع بين الفعل والشخصية والوضع من جهة ، وبين التعبير من جهة أخرى ، ينم عن إخفاق ملحوظ في إدراك حقيقة أن قوة شكسپير في التعبير « الدرامي » هي الوسيلة التي تخلق الفعل والوضع والشخصية التي يدّعي (آرنولد) أنه يعجب بها . إن إخفاقاً عجيباً كهذا لا يمكن أن يوجد عند ناقد بارز ـ ويتساءل المرء ما الذي كان (آرنولد) سيقول عن (هوپكنز)[1] .

لكن (آرنولد) يُظهر ، في الأقل ، الى أي مدى قد أُخطئت الامكانات التي تنطوي عليها بعض العبارات الموحية عند (كولردج) . و(كولردج) في أحسن أحواله يؤكد التوتّر الخلّاق « التوازن او التوافق بين الخصائص المتعارضة أو

المتنافرة » . وتكون نصيحة (آرنولد) للشاعر كما يأتي (ويتضح من السياق أنه يفكر بالشعر الدرامي الى جانب الشعر القصصي) :

وسيحسب نفسه محظوظاً إن استطاع أن يطرد من ذهنه
كل مشاعر التناقض والتهيج والجزع . . .

ويلاحظ أنه « لا » يقول التوازن او التوفيق بين التناقضات بل « طرد » تلك الاشياء . وليس ما يشير بصورة أوضح من هذا كم كانت غير درامية فكرة (آرنولد) عن اللغة الشعرية المناسبة ، مثلما كانت غير درامية فكرة (دكتور جونسن) .

٢

تكون الفكرة عند (دن) بمثابة خبرة ، فهي تطوّر حساسيته . عندما يكون ذهن الشاعر على أتم استعداد لعمله ، فانه دائماً يمزج الخبرات المتباينة ، في حين تكون خبرة الانسان العادي مضطربة ، غير منتظمة ومفتتة . فقد يقع هذا في الحب أو يقرأ (سپنوزا) ، وليس بين الخبرتين من علاقة تربطهما ببعضهما او بصوت الراقمة[٢] او رائحة الطبخ ؛ لكن هذه الخبرات في ذهن الشاعر تكون دائماً في حالة تشكيل كلّيّات جديدة .

(ت . س . اليوت « الشعراء الماوراطبيعيون »
في مقالات مجموعة)

إنني أقتطف هذا المقطع ، لا لأؤكد أصالة (اليوت) (رغم أن الكلام كان يملك قوة الأصالة يوم نشر) بل لأبيّن الطريقة التي يمكن أن يقال إنه وغيره من نقاد القرن العشرين قد تناولوا بها إيحاءات (كولردج) وطوّروا فيها . وقد يمكن للمرء كذلك أن يقتطف المقطع الشهير عن « الظرف » في القرن السابع عشر : « وهو ربما يتضمن ، بشكل مضمر في التعبير عن كل خبرة ، إدراكاً لأنواع أخرى ممكنة من الخبرة . . . » في مقالاته المهمة عن الشعر الماوراطبيعي ، كما في بضعة المقالات المبكرة عن الدرامه في عصر اليزابيث ، يكون التوكيد أساساً على اللغة الدرامية . في تأكيده على الصفة « اللاشخصية » تكون نظرية الشعر عند (اليوت) بمجملها درامية (اذا صح أنه كان يملك نظرية) . ولا غرابة أن يكون شعره ، في الاقل الى ما بعد « الأرض اليباب » ، متصفاً بخصائص درامية واضحة ؛ وتقدم قصيدة «جيرونشن » مثالاً ممتازاً لذلك .

ولم يكن (اليوت) ، بالطبع الوحيد ، في الربع الاول من هذا القرن في كتابة شعر بخصائص درامية واضحة . كان (ييتس) كذلك قد قرأ (دن) وكان التغير الكبير في حركة شعره نحو الصفة الدرامية . كما كتب (پاوند) كذلك في «المونولوك» الدرامي ، وقد جرّب الدارمه الشعرية (اسحق روزنبرك) ذلك الشاعر الذي كان يَعد بالكثير قبل أن يقتل في الحرب العالمية الأولى . وقد نشر شعر (هوپكنز) بعد طول انتظار . لكن ما

يجب توكيده أن المصطلح النقدي الحديث كان استجابة للكتابة الابداعية المعاصرة ، وفي الوقت نفسه (ولا يمكن الفصل بين الأمرين في الواقع) استجابة جديدة الى خصائص في الأدب القديم ، كانت مهملة ، مزدراة او كان يُغضّ من قيمتها في أحسن الأحوال . لقد غدا التحول في الذوق ، وهذه طريقة ضعيفة في التعبير ، يجري مع استجابة جديدة الى شكسپير تنطوي على تقدير أفضل لتلك الخصائص في فنه مما لم تستطع إظهاره طريقة القرن التاسع عشر في تحليل الشخصية . . وكان نقد (اليوت) عاملاً حاسماً في هذا التحوّل ، لكن المضامين الكاملة فيه يمكن دراستها على أحسن وجه في أعمال ناقد لا شك أنه يقف بالنسبة الى عصرنا كما وقف (دكتور جونسن) بالنسبة الى عصره ، ألا وهو (دكتور ف . ر . ليڤز) .

٣

كونه لا يمتلك حسّاً بالمسرح ، والأسوأ من ذلك أنه لا يستطيع عرض موضوعاته او استيعابها دراميا ـ تلك مسائل واضحة . . . إن جونسن ـ وهو بهذا يمثل عصره ـ لا يمتلك موهبة ولا قصداً أن يحصر في كلماتٍ خصائص في الشعور ذات مغزى يعرضها تتحدث عن نفسها ، أو مدركات ومشاعر يصدر مغزاها عن مجموع آثارها ، تترك أيضاً لتتحدث عن نفسها ؛ فهو يبدأ

بأفكار وافتراضات عامة يقوّيها بالنقاش والتعليق والتصوير . بسبب هذه الخصائص يكون شعره ، مثل ما استهواه من شعر غيره ، مما يصح القول فيه إنه يمتلك فضائل النثر الجيد . ويكون من المعقول أن نربط بين عادته اللادرامية المتجذّرة . . . وبين اهتمامه بالعدالة الشعرية[٣] ، واخفاقه في تبيين الطرق التي « تؤدي » الأعمال الفنية فيها أحكامها الخلقية .

(ف . ر . ليڤز ، « جونسن شاعراً »
المطلب المشترك)

لدى اقتطاف حكم (دكتور ليڤز) على (دكتور جونسن) بوصفه « قولاً مأثوراً » في النقد الحديث (وأنا واثق من ذلك) لا تغيب عني مفارقة بعينها . قليل من النقاد المحدثين قد عُني بالدرامه أقل من عناية (دكتور ليڤز) ؛ فهو لا يكاد يجد شيئاً يقوله عن الدرامه في التمثيل ، على النقيض من (ولسن نايت) ، إذ باستثناء مقالاته القليلة في شكسبير ، لا يجد المرء في أبحاثه المنشورة أية دراسة متكاملة عن مسرحية . لكن (دكتور ليڤز) ، اكثر من غيره من النقاد ، كان يؤكد بشكل مستمر الطبيعة الدرامية في ما يدعوه « الاستخدام الشعري ـ الخلاق للّغة » ، وذلك في مقال آخر عن (جونسن) بعنوان « جونسن وروحية القرن الثامن عشر » . كما أنه أشار باستحسان في مناسبات عدّة الى مقال (د . دبليو . هاردنك) في (روزنبرك) وبخاصة الى

ss

المقطع الذي يناقش فيه ‹البروفسور هاردنك› استخدام اللغة عند ‹روزنبرك› مثالاً أسمى على الاستعمال الشعري أساساً .

> عندما نتحدث عادة عن إيجاد كلمات للتعبير عن فكرة يبدو أننا نعني أن الفكرة لدينا قد قاربت أن تتخذ شكلاً نقيس به صلاحية أي تعبير ممكن يعنّ لنا ، ناظرين الى الكلمات على أنها في خدمة الفكرة . إن « تغليف الفكرة باللغة » ، مهما كان معنى ذلك في علم النفس ، يبدو استعارة مناسبة لوصف أغلب أنواع الكلام والكتابة . لكن ذلك مضلِّلٌ في شعر ‹روزنبرك› . وقد يقول المرء إنه ، شأن كثير من الشعراء الى حد معين ، قد جعل اللغة تتصل بالفكرة الأولية في مرحلة مبكرة من تطورها . فبدل أن تقلِّب الفكرة الطالعة قليلاً كي تناسب شكلا يقترب منها بصورة أكبر ، ثم توجد الكلمات من أجل « ذلك » ، يجعل ‹روزنبرك› الفكرة تقلِّب الكلمات منذ بدء ظهورها تقريباً . . . ويندر أن يصوّر ‹روزنبرك› أفكاره بالكتابة ، أو أنه لم يفعل ذلك قط ؛ فقد كان يبلغها من خلال الكتابة .

(د . دبليو . هاردنك « ميزات شعر اسحق روزنبرك »
في كتاب خبرة في كلمات لندن ، ١٩٦٣)

SS

(يجب أن أبيّن في هذا الصدد أن تفريق (البروفسور هاردنك) مفيد يوحي بالكثير ، لكن لي تحفظات على طريقته في التعبير يبدو أن (دكتور ليڤز) لا يشاركني فيها. لكني أورد المقطع هنا وثيقةً أساسيةً في هذه الحالة .) يبدو لي أن هذا المقطع يشير في اتجاه الدرامه ، لأن الدرامي إذ يبدأ بوضع ثم يعبّر عن نفسه خلال الشخصيات ، إنما يسمح للفكرة أن تحدد نفسها تدريجياً في وسط اللغة ، وإنما يسمح لها أن « تنمو » من دون أن يفرض قالباً عليها .

في تقديم أمثلة للممارسة النقدية عند (دكتور ليڤز) وجدت من المفيد أن أقتطف من دراستين ظهرتا تحت عنوان « الحكم والتحليل : ملاحظات في تحليل الشعر » وذلك في مجلة (« سكروتني » / التمحيص / المجلد ١٢ ، ١٩٥٤) وأعيد نشرهما في كتاب **مختارات من مجلة سكروتني** (الأول ، ص ٢١١ ـ ٤٧) . هنا نجد التوكيد يقع دوماً على الخصوصية والعرض ، عندما يشير الى

> إخفاق (شلي) الملحوظ أن « يدرك » أي شيء ـ أن يعرض أي وضع ، أو أية خبرة ، في شكل شيء يقوم مستقلاً وفي حد ذاته .

يلاحظ المرء بشكل متكرر هذا التوكيد للوضع المعروض، ولقابلية الشاعر أن يخلق باللغة شيئاً «مرئياً» اكثر منه محض عبارة

او تعبير عن شعور . وعندما يكون النظر الى العمل من وجهة نظر القارىء ، لا تكون الأهمية في محض « الفهم » بل تكون في الدخول الكامل في اللغة .

لدى قراءة قصيدة ناجحة . . . يحس المرء كأنه كان يعيش ذلك الفعل بعينه ، او الوضع ، أو ذلك الجزء من الحياة .

إن الوضع ، بالمعنى الذي يستخدم الكلمة فيه (الدكتور ليفز) هنا ، يشبه الوضع الدرامي ، ومساهمة القارىء تشبه ما يفعله الجمهور لدى الدخول في حياة الشخصيات الدرامية . ومثلما يكون الوضع الدرامي ، كما حاولت وصفه ، مكوناً من توتّر معقّد ، يكون الوضع الذي تخلقه القصيدة ، حسب عبارة (الدكتور ليفز) كذلك .

يبدو أن الاستعارة عموماً ـ الاستعارة الحيّة ـ تستمد حياتها من مثل هذا التعقيد الذي يكدّس في الذهن أو يجمّع انطباعات أو آثاراً متعارضة أو متباينة : حياة تنطوي على احتكاك وتوتر ـ وهو حسّ بالكبح ـ الى حد . ويسوق هذا التعميم الى آخر أوسع منه . عندما نقع في الشعر على مواضع ذات « صلابة » شديدة الوضوح ـ مواضع يكون للبيت الشعري فيها حياة وجسد بحيث لا نكاد نحس أننا نقرأ تشكيلات من

ss

الكلمات ـ عندها قد نتوقع من التحليل أن يقدم لنا أمثلة بارزة حيث يوجد المتباين او المتعارض او المتناقض في آنٍ معاً ، يخلّف آثاراً معقدة .

هل يمكن لأي وصف للتجربة الأدبية أن يشير اكثر من هذا في اتجاه الدرامه ؟ الاحتكاك ، التوتر ، المتعارض او المتناقض ـ أليست هذه مكونات الدرامه ؟ وإذ يتحدث (دكتور ليفز) عن مناسبات « لا نكاد نحس فيها أننا نقرأ تشكيلات من الكلمات » ألا يعترف ضمناً بالحس بحياة مستقلة تبعثه فينا شخصية درامية جذابة ؟

إن ما قاله (دكتور ليفز) في « الظّرف » في شعر القرن السابع عشر كان يبدو لي دائماً وثيق الاتصال بالتجربة الدرامية :

إن فعالية الذهن المفكر ، وطاقة الذكاء ، التي يتضمنها الأسلوب الماوراطبيعي ، تعني أن الشاعر عندما «يمتلك » خبرة شخصية ملحّة عليه أن يعالجها فانها تستدعي منه اهتماماً وتأملاً ـ ويعني ذلك نوعاً من التفريق او التمييز بين الخبرة وصاحبها .

إن التفريق ، إذ يتضمن الوجود المشترك لادراك كامل للخبرة او الولوج فيها الى جانب حكم غير متحيز عليها ، يقع ، كما حاولت تفسيره ، في الصميم من استجاباتنا المعقدة للفعل الدرامي .

لم أحاول تقديم دراسة شاملة للمصطلح النقدي عند (دكتور ليفز) ، بل ما زدت في الواقع على تقديم بضع إشارات أرجو أن تكون موحية . كان بوسعي الاشارة الى أعمال نقاد آخرين لأظهر ، مثلا ، الأهمية التي تحتلها في النقد الحديث مفهومات مثل المفارقة والصفة اللاشخصية ، لكن علاقة هذه جميعاً بالدرامه تبدو واضحة بمحض إعطاء الاشارة . لكن النقاش قد يبدو أنه يميل نحو نوع من الادعاء المطلق للدرامه على أنها أبعد امتداد ممكن للمفارقة ، او لاستخدام اللغة بشكل مجازي او (شعري - خلاق) ، أو قد نقلب عبارة (ولتر پيتر) بشكل ساخر فنقول « يطمح الأدب جميعا الى حالة الدرامه »[٤] . لا شك أن مثل هذه الفكرة تبدو في المنطوى مما أحسبه التراث الأساس في النقد الانكليزي في هذا القرن . وقد يقال إن مثل هذه الفكرة تعتمد على بعض الميول النقدية التي تفضح كتّاباً لا يمتلكون باعاً في الخصائص الدرامية او الأشكال الأدبية التقليدية مثل الملحمة او الشعر الغنائي او الرثاء (وتقفز الى الذهن أسماء سپنسر ودرايدن وشلي وتنسن) . لا شك أن الأمر كذلك ، لأن المصطلح النقدي في أي وقت يعبّر عن الذوق السائد ، وهو ليس بالأمر الشخصي المحض ، بل جزء من المناخ الفكري الذي نعيشه . إن كل عمل جديد ذا أهمية ، أو أي عمل قديم مهمل ، يشكل تحدياً بوجه لغتنا النقدية ، يمكن أن يوضع بهذه العبارة : « هل تستطيع أن تفسر لي بشكل

SS

كافٍ بالمصطلح النقدي السائر ، وإن لم تستطع فهل سبب ذلك نقص عندي ، أم نقص في لغتك أنت وفي مفهوماتك الجاهزة ؟ » إن لغة النقد لغة حية ، دائمة التطور تحت ضغط أحكام بعينها ؛ وليس من باب الوهم القول إن المواجهة بين الأدب والناقد هي مواجهة درامية بالضرورة .

SS

٧

الدرَامَه والروايَة

١

لا تقتصر الدرامه والصفات الدرامية على ما يكتب للمسرح في شكل مسرحيات . ولكن لم يكن ممكناً حتى بداية القرن التاسع عشر أن يظهر شكل درامي قادر على تجاوز درامه المسرح في العمق والحيوية . ولا أحسب أن ثمة من يشك في أن الرواية ، خلال مئة السنة الأخيرة في الأقل ، كانت الشكل الأدبي الرئيس ، ولكن ثمة من يحتج على القول إنها كانت الشكل الدرامي الرئيس ، رغم أنه من الصعب تجنّب هذا الاستنتاج . كانت الرواية الغصن الشاذ الذي تفرع من المقالة والدرامه ، إذ تدين رواية القرن التاسع عشر بشكل خاص بالكثير لشكسبير وأصحاب المآسي من الاغريق ، لكن هذا الامر لم ينل حقه الكامل من الاعتراف . لم تكن (جورج اليوت) واضحة في ما تدين به للدرامي (آيسخيلوس) كما كانت في روايتها آدم بيد ، رغم أن الأثر بقي على قوته ؛ وقد يكون دَينها تجاه

ss

شكسبير أقل وضوحاً ، رغم أن ذلك قد يكون موضع نظر في العلاقة بين روايتها **سايلس مارنر** ومسرحية شكسبير **حكاية الشتاء** . وقد كان (ديكنز) دائم الاهتمام بالدرامه الانگليزية المبكرة ، كما كانت علاقته مع الأدب الدرامي عند (بن جونسن) موضع دراسات متكررة . كان (هنري جيمز) ، « المثل الأفضل » للروائي ، باحثاً ذكياً معجباً بالدرامه (نقده المسرحي يستحق العناء) وهو في محاولته أن يستبعد جهد الامكان ما يقحمه المؤلف من سرد بصوته المميز ، وبخاصة في **العصر الأخرق** ، قد قدّم مثالاً حاول أن يسير على هديه روائيون آخرون . لكن الرواية لا يمكن أن تكون درامية « محض » ؛ اذ يجب أن تكون وصفية ، سردية ، مستطردة كذلك ؛ وقد قال (لورنس) « يمكنك أن تضع ما تشاء في الرواية » . ولكن إذا لم تكن الرواية درامية صرفاً فان ذلك أساس من أسسها . وليس من باب المماحكة أن نقول إن الرواية ليست شكلا قصصيا بلحظات درامية ، بل شكلاً درامياً في إطار قصصي .

يجري الفعل في الرواية على مسرح متغيّر . والمقاطع القصصية هي الوسيلة التي تغيّر المسرح ، في حين تكون المقاطع الوصفية هي التي تعدّ المسرح . يمتلك الروائي مصدرين ليسا في متناول المسرحي الصرف : التعليق التأملي بصوته الخاص ، والوعي الداخلي لدى واحد او أكثر من شخصياته . والى جانب ذلك ، عليه أن يقوم ببعض عمل

الممثل (الاشارة ، الحركة ، التعبير ، الخ) وأغلب ذلك مما يشير اليه المسرحي الحديث بالارشادات المسرحية . وفي حالة الوعي الداخلي يقوم الروائي بالطبع بتوسيع معطيات المناجاة .

غاصت «گويندولن» في المقعد ، فشبكت يديها وصوّبت نظراتها الى الأمام وليس الى أمّها . وقد بدت كمن أثاره صوت فراح يتسمّع ليعلم ما سينجم عنه . كان الانقلاب المفاجيء في الوضع محيِّراً ، قبل لحظات كانت تطيل النظر في طريق من الرتابة البغيضة لا مفرّ منه ، وفي دخيلتها تمرد يائس ضد الحظ الغاشم الذي لم يترك لها أن تختار : وها هي لحظة اختيار قد أقبلت. ولكن ـ هل كان نصراً ما تحس به أم رعباً ؟ كان مستحيلاً على گويندولن الا تحسّ بشيء من النصر جزاء على قوّتها في وقت ذاقت فيه أول مرة مرارة اللاجدوى: وها هي ذي ثانية تبدو كمن تحِسّ بنوع من المجد يكلل حياتها. ولكن كيف تستخدمه ؟ هنا أقبل الرعب . سريعاً ، سريعاً مثل صور في كتاب تُقلَّب أوراقه على عجل ، عاد جلياً ، ولو في نُتف ، كل الذي قاسته بخصوص «گراندكورت» ـ الاغراءات ، الترددات ، قرار القبول ، الرفض الأخير ؛ الوجه الواضح القسمات لذات العينين السوداوين والولد المحبوب؛ عزمها هي (هل كان عزماً على الزواج

به ؟) ـ انتفاء الثقة الجديد في قيمة الرجال والأشياء الذي صار مشهد الكشف ذاك رمزاً له . لقد خلقت تلك الخبرةُ الراسخة صورةً إنكمش إزاءها رعبها الفطري ، في اللحظة المستثارة الأولى ، قبل أن تظهر التأملات المهدئة .

أين كان الخير في الاختيار يعود ؟ ما الذي كانت تريد ؟ أيّ شيء مختلف ؟ كلا ! لكن في أعماق بدايات الوعي كانت ثمة رغبة تنمو ـ « وددت لو أني لم أعرف الأمر » . شيئاً ، أي شيء كانت تريد يمكن أن ينقذها من رعب السماح بعودة (گراندكورت) .

(جورج اليوت دانيل ديروندا
الفصل ٢٦ ، طبعة پنگوين ١٩٦٧ ، ص ٣٣٦)

إن حسّ التهيّج بهذا التصوير الأخّاذ ، والأمل الفائر بمنفذ للخلاص من الضمير ، والرغبة في « مجد » ، والخيبة المريرة ، كل هذه وكثير غيرها يعبّر عنه دفق درامي من العرض والتوتر ، قد يذكّرنا مثلاً بحال (ماكبث) : « إذا قضي الأمر عندما يُقضى . . . » يعرض هذا المقطع نوع القوة الدرامية التي نجدها عند كبار الدراميين، والتي «لا» نجدها بكل تأكيد عند (ديفو) أو (فيلدنك) مثلاً . من السخف الواضح أن نقول هذا أسلوب قصصي ، إذا أنكرنا عليه الصفة الدرامية العظيمة نكون

ss

قد غرقنا في التصانيف العتيقة . نحن ندخل في هذه التجربة ، لا يروى لنا عنها .

إن الفروق بين الروائي والمسرحي واضحة تماماً . إذا كان منتظراً من الدرامي أن يستحوذ على انتباه جمهوره وانشغالهم بصورة مستمرة اكثر من الروائي فإن عليه أن يفعل ذلك لمدة أقصر ، وبمساعدة الحضور الجسدي الواقعي لما يقدم من فعل ؛ وهكذا . وإذ أؤكد الأساس المشترك في فن الروائي والدرامي فأنا لا أتجاهل الطرق العديدة التي تفرق بينهما بفعل الاختلافات الضرورية في ظروف الفن عند كل منهما . لكن أحد واجبات النقد المهمة إزالة الفروق او تلطيفها إذ تحول دون فهم لأهم العلاقات . فالسؤال المهم الذي يجب أن يُسأل ، مثلاً ، لو أن شكسبير قد ولد عام ١٨٢٠ ترى أكان سيصبح روائياً ام مسرحياً ؟ يبدو لي أن ثمة جواباً واحداً وحسب .

من المستحيل هنا تصوير المدى الدرامي الكامل الذي يقع في حدود الرواية ، وقد لا يكون ذلك ضرورياً . « فبعد تغيير التفصيلات اللازم »[١] يغدو كل شيء مهماً تقريباً مما يمكن أن يقال في المسرحيات يمكن أن يقال عن الروايات كذلك . لكنهما قد يختلفان في « سرعة الخطو » اكثر من أي شيء آخر ؛ إذ يطوّر الروائي الفعل بهوادة أكثر . إن القسم

الأكبر من الفصل العاشر في رواية (جين أوستن) مثلاً ، مانسفيلد بارك ، يتكون من محاورة مع الحد الأدنى من توجيه المؤلفة . فهو يقدم واحداً من أدق المشاهد في الكتاب ، ويحدد بالاستنتاج علاقة (مستر كروفورد) بالأخوات (برترام) (مسألة المفتاح لها دلالات مهمة ، تبرز بأسلوب درامي بحت ، من دون إثارة من المؤلفة الروائية) الى جانب تزايد اقتراب (ادموند) من (ماري كروفورد) وأثر ذلك في (فاني) وفي (ادموند) نفسه . ان المفارقات في هذا المقطع لا علاقة لها مع « النبرة » . فالحوار (الذي لا ينقطع على مدى أربع صفحات من النسخة التي بيدي) طبيعي تماماً و(صحيح) - ولا يسع المرء أن يقول غير ذلك . لكن المرء يشك إن كان ذلك يكفي لاجتذاب انتباه جمهور مسرح . فهو يفتقر الى خفة الخطو والتركيز والجاذبية الخاصة . كذلك بالرغم من أن رواية (جيمز) بعنوان **العصر الأخرق** تتكون من حوار بالدرجة الأولى ، لا يستطيع المرء تصورها تمثل بنجاح . (من الطريف ان نشير أن **صورة سيدة** عندما أعدّت للتلفزيون بشكل يحافظ على حوار (جيمز) قد نجحت بشكل ملحوظ في حين فشل (جيمز) بشكل ذريع في كتابة المسرحية) .

إن الوظيفة الدرامية للحوار تختلف إذن بشكل قليل في الرواية عنها في الدرامه . لكن درامه الرواية بالطبع لا تعتمد كثيراً على الحوار ، إذ من الممكن للروائي أن يخلق مشهداً

دراميا جداً من دون حوار . في الفصل الرابع من رواية (د . هـ . لورنس) بعنوان **قوس السحاب** (الصفحة ١٢٢ من طبعة پنگوين) ثمة مشهد ، معقّد وقوي في أثره بين (آنا) و (وِل برانگوين) وهما يرصفان حزم الحصيد في ضوء القمر :

كانا يشتغلان معاً ، غاديين رائحين ، في إيقاع يحمل قدميهما وجسديهما على النغمة نفسها . كانت تنحني وترفع الحزمة وتدير وجهها نحو عتمة مكانه ثم تذهب بحزمتها الى جذامة الحقل . كانت تتردد وتُنزل حملها فيرتفع صرير الحبوب وهي تختلط ببعضها ، وكان يقترب إذ كان عليها أن تعود . وكان القمر الباهر يكشف عن صدرها من جديد ويجعلها تنساب وتعلو كموجة .

كان يعمل بجد ، متحمساً ، رائحاً غادياً مثل وشيعة على رقعة جذامة خلت بعد الحصاد ، ينسج خيطاً من أكداس متراكبة ، تقترب رويداً من الاشجار الظليلة ، تتداخل اكداسه مع أكداسها .
وكانت تغيب دوماً قبل أن يصل . وإذا وصل ، كانت تبتعد ، وإذا ابتعد ، كانت تصل . أما كان لهما أن يجتمعا قط ؟

يكون أثر المقطع بأكمله توتراً درامياً متزايداً ، إذ يجتهد (وِل) بزيادة خطوه ، أن يتصل بخطو رفيقته . هذه درامه طقسية

SS

تخلو من الكلمات تماماً ، في سياق تكون جميع التفصيلات فيه ذات مغزى ، ويذكّرني أثرها بأوصاف الطقوس الدرامية البدائية ؛ إحساس بقوة الحياة وغموضها لا يفلح أي تشكيل تجريدي أن يكون بديلاً كافياً عنها . ويجب التوكيد أن هذه ليست كتابة وصفية او قصصية ؛ورغم أنها قد تتصل بما تدعوه (سوزان لانگر) بعبارة « الماضي الفعلي » غير أنها تتميز بكل المباشرة الموجودة في حدث حالي ، كأنها تمثل أمامنا الآن . وربما استطاع المرء أن يقترب منها كثيراً على المسرح الحديث في الباليه .

٢

لم « تتجاوز » الروايةُ الدرامه ، الا بمعنى أنها قد أخذت مكانها كشكل أدبي اكثر انتشاراً . فقد نشأت عن الدرامه ، دون شك ، كنتيجة رئيسية للتحولات الاجتماعية التي بدأت تقسم بالتدريج طبقات الجمهور في أوائل القرن السابع عشر، ومع الظهور التدريجي لامكانات الانعزال الحديثة في القرن الثامن عشر . إنها شكل أكثر ليونة وتنوعاً من أي شيء يمكن عمله على المسرح ، وقد اتخذه أكابر الكتاب في القرن الماضي وسيلة للتعبير عن أنفسهم .

لكن حقيقة أن المسرح لم يستطع محض البقاء على قيد الحياة بل إنه انتعش كذلك هي حقيقة لها تفسيرات اجتماعية .

إن الدرامه مشاركة بالأساس : فهي مشاركة بين الدرامي من جهة وبين الممثلين من جهة اخرى ؛ بين الممثلين أنفسهم ؛ بين الممثلين والجمهور . (ينظر الملحق هـ) وهي فعالية بمعنى أكثر أتساعاً مما يمكن أن تكون عليه قراءة الرواية ، تخلق ، ولو لمدة قصيرة ، شعوراً بتجربة جماعية ربما كانت أقرب شيء الى طقس مشترك يستطيع بلوغه أغلب الناس اليوم . وهي تجعلنا على علاقة حيوية مع درامه الأمس العظيمة ، وتترك الباب مفتوحاً في الأقل أمام درامه عظيمة في المستقبل . لكن الدرامه من بين الفنون جميعاً اكثرها تعرضاً للمخاطر ، أقلها صلابة ، معرضة لأنواع الضغوط التي تنزل بمستواها ، وأشد تعرّضاً للحاجة الاقتصادية ، ويسهل طمسها بالأذواق السائدة او الفاسدة . وقد تزايد ابتعاد أغلب الدراميين الكبار ،مثل (إبسن) ، عن المسرح الذي بقي مجالهم الوحيد . إن محاولة جعل المسرح من جديد مجالاً لافضل وأعمق تعبير أدبي ستبقى محاولة مستمرة من دون شك ، لكن الظروف تبقى ضد النجاح بشكل مخيف . ولا يملك المرء سوى الاعجاب باولئك الذين يصرّون على المحاولة ، مستخفّين بالفوائد الأدنى مما يستطيع المسرح تقديمه ، رغم أنها تدرّ أرباحاً أكثر .

SS

ملحق آ ـ اللياقة

ربما كان الوقت قد تأخر كثيراً لنعيد الى (اللياقة) مكانتها بين الاصطلاحات النقدية الحية ، وهو أمر مؤسف .. لقد غدا الاصطلاح شديد الارتباط بنقد الكلاسية المحدثة الذي يقوم على التصنيف ، بما فيه من إصرار ان كل عمل أدبي يعود الى (نوع) بعينه ، ويجب أن يرتبط بالقواعد العامة التي تصدق على ذلك (النوع) . ويعود الاصطلاح كذلك الى عصر كانت (اللياقة) فيه بمعناها الاجتماعي ما تزال قوة حيّة . وثمة أمثلة كثيرة في تاريخ المسرح الفرنسي حيث كان الجمهور يعبّر عن استنكاره ما كان يحسبه من باب التجاوزات على اللياقة ، كما جرى في الليلة الأولى المشهورة لعرض مسرحية (هُيگو) : **هرناني** . لكن الفكرة الرومانسية عن اللياقة أنها محض عائق للالهام هي فكرة مضللة ، وقد ترجع في أصولها الى فكرة القرن الثامن عشر التي ترى في شكسبير عبقرياً طبيعي الالهام (« ألحان غاب فطرية أصيلة ») مستثنى بأعجوبة من « قواعد الفن » .

ss

يصح القول إن كل مسرحية تقيم لياقتها الخاصة بأن تُظهر بنفسها الاطار التقليدي الذي يجب أن يُحكم عليها من خلاله ، وبأن تضع نفسها على علاقة معينة بمسرحيات أخرى . (حتى قد نقول بعد ربع ساعة في المسرح « هه ! هذه مسخرة . ») وقد يمكن بلوغ آثار درامية بعينها عن طريق تجاوز اللياقة ، او بجعل الجمهور يتساءلون أي نوع من المسرحيات يشهدون . لكن هذه الآثار تعتمد على معنى اللياقة؛ فمسرح اللامعقول ما كان يمكن أن يوجد لو لم يسبقه مسرح ليس باللامعقول، و ‹ الكوميديا السوداء › تغدو اصطلاحاً بلا معنى إذا لم تكن لدينا فكرة عامة عن ماهية الكوميديا . في عالم لا معقول بالدرجة التي يراها عليه بعض القائلين باللامعقول ، يغدو مسرح اللامعقول مستحيلا .

SS

ملحق ب ـ المصير

يستمر المقتطف (من «لانگر» في الفصل الثالث) حتى عبارة « ذلك هو المصير » .

في الحديث عن الدرامه ، يستحيل تجنّب مفهومات مثل « قدر » و « مصير » لان ذلك مما ينطوي على أنواع من سوء الفهم ، وبخاصة عند الحديث عن المأساة . تقول «سوزان لانگر» مثلا « يكون المصير ، بالطبع ، ظاهرة فعلية دوماً ـ إذ لا يوجد شيء كهذا في الحقيقة الباردة » . هنا تكون « شيء » و « حقيقة باردة » مما يضبّب القضية ، شأن « ظاهرة » كما أظن . المصير نمط من الفهم ، ونستطيع التحدث عنه بما يتعلق بالحياة الفعلية (التي تمتلي بالحقائق في جميع درجات الحرارة) . وقد تؤدي السلسلة نفسها من الحقائق بأحد المراقبين أن يتحدث عن المصير ، بينما قد تجعل مراقباً آخر يسخر من الفكرة ويكون الاختلاف بين الاثنين في المعنى ، او في العوز الى المعنى ، الذي يصلانه مما يراقبان ، وقد يشير الأول الى

ss

حالة مناسبة او صحيحة في نتيجة الأحداث . عندما يقول (دن) لحبيبته :

لِئن رأيتُ أي جمالٍ
فرغبت فيه ونلتُه ، فانه لم يكن سوى حلمٍ فيكِ

فانه يعبّر بمزيد من الدقة والقوة عن شعور عاشقَين بأنهما قد « قُصِدا » لبعضهما . وهو لا يقول بأنه كان يعلم ، او كان يجب أن يعلم ، بأن الامر سيكون كذلك . في الحياة ينطوي الحس بالمصير بالضرورة على التأمل في ما فات . أما في الدرامه ، إذ يوضع كل شيء أمامنا لنفهمه ، فيستحيل التفريق بين ما يحدث وبين المعنى الذي نستخلص منه لأنه بالنسبة لكل منا يكون ما يحدث « هو » المعنى الذي نستخلص منه . إن الحس بالمصير لا ينطوي على ما فات لمحض أننا نعلم أننا نشهد فعلاً كاملاً ، وأن فكرتنا عما سيكون عليه ذلك الفعل الكامل (او عن كونه الآن) تأخذ شكلها بالتدريج . وهذا معنى « الضرورة » في الدرامه ؛ فأن نشعر بمناسبة حلٍّ بعينه لا يعني الاعتقاد أن لا شيء آخر كان يمكن أن يحدث ـ كان « يمكن » أن يموت (لير) من التعرض للأنواء في مشهد العاصفة ، ويشكل ذلك الاحتمال أيضاً جزءاً مما نستخلص من الفعل .

وقد تتحدث شخصيات المسرحية بالطبع عن القدر والمصير ، فيصبح ذلك جزءاً من فهمنا إياهم وفهم عالمهم .

ss

ويصدق هذا بشكل خاص على علامات النذير في المأساة الاغريقية . ومن ناحية أخرى ، إذا نظرنا الى الوراء من نهاية مسرحية **روميو وجولييت** قد نتذكر كلمات (روميو) في نهاية المشهد الرابع من الفصل الاول .

... يتوجّس ذهني
من نتيجة ما تزال معلقة بالنجوم ،
ستبدأ بمرارةٍ موعدَها المخيف
مع احتفالات الليلة هذه ، ولسوف تضع حداً
لحياة مقيتة يضمها صدري ،
بخسرانٍ ذميم بموت قبل أجله .

نستطيع القول إن هذا يصدق تماماً على شخصية (روميو) الحزين الهائم بحب (روزالن) ، لكن الربط بين هذا وبين كلمات المقدمة « عاشقان طالعهما رديء » ، وجعل كلام (روميو) نذير شؤم لا يساعدنا كثيراً في فهم الحل . وقد نجادل حول مقام هذا الخطاب في المسرحية ، وقد نخلص الى القول إن ذلك إشارة من شكسپير تعوزها اللباقة ، محاولة اضفاء بعد مأساوي تقليدي على مشاعر المشهد الختامي ، الذي هو في الواقع نتيجة مصادفة وإهمال محض . لكن (ليدي ماكبث) عندما تقول لزوجها في المشهد الخامس من الفصل الاول :

لقد نقلتني رسائلك الى ما بعد

SS

هذا الحاضر الجاهل ، وأحس الآن
بالمستقبل في هذه اللحظة ،

فانها تعبّر دون شك عن إحساسها بمصير (ماكبث) أن يغدو ملكاً ، لكن هذا الاحساس لا ينفصل عن التصميم . غير أن المستقبل الذي تجلبه المسرحية يكون شيئاً مرعباً اكثر مما نتصوره ، ويكون إحساسنا بالمصير الذي يسري في تضاعيف المسرحية مما يملأ هذه الابيات بمفارقتها المرعبة . هذا الشعور بالمصير « هو » المفارقة النهائية في الدرامه العظيمة ، وهو ما لا تشترك فيه بشكل كامل ابداً شخصيات المسرحية .

ss

ملحق ج ـ الفعل والحبكة وَالبناء

تستخدم هذه الاصطلاحات الثلاثة جميعا بطرق محيّرة في تنوعها بحيث لا يمكن مناقشتها في هذا المجال . فاصطلاح (الفعل) غامض بالطبع ، ويجب أن يشمل ما يحدث فعلا في أية لحظة في المسرحية . وهو كذلك المسرحية بأكملها ، ينظر اليه على أنه الشيء الذي يجب أن ترتبط به أية لحظة أو وضع أو خطاب ليفهم على الوجه الاكمل . وثمة خطر كبير في النظر الى (الفعل) كاملا على أنه شيء مجرد منفصل عن إدراك تلك الروابط . إنه فهمنا الكامل للكل ، ولا يمكن أن يوجد بمعزل عن ذلك الفهم ؛ ونحن نشعر به خاصة في مجال حسّنا (بصحة) أي جزء بعينه .

ثمة كثير من المحاولات للتفريق بين (الفعل) و (الحبكة) ، وبعضها مما لا أفهمه . ولكن يبدو من الاستعمال السائر أن الحبكة تشير الى وصف متواصل من الأحداث في المسرحية (او الرواية) يجرّد قدر الامكان عن مغزى تلك

الأحداث . (يمكن وصف (حبكة) المسرحية العظيمة بشكل دقيق لا يخلو من أثر مستغرب ؛ وأذكر (صياغة) قدمها (سر برنارد مايلز) بخصوص هاملت) وأنا لا أرى ما يدعو الى إرباك الاستعمال المقبول ، رغم أنه لا شك من وجود من يتبع أرسطو فيخالف في ذلك . إن مقولة أرسطو (الحبكة) بمثابة (روح) الدرامه هي دون شك مثال على استعمال (حبكة) حيث أفضّل أنا استعمال (فعل) .

يقع (البناء) بصورة اكثر وضوحاً تحت عنوان الطريقة الأشمل ، ويشير الى الوسائل الواضحة التي يستخدمها الدرامي لربط أجزاء المسرحية ببعضها وبالكل ، ويضع أمام أعيننا ما هو اكثر أهمية للفعل .

ss

ملحق د ـ هازلت وكيتس

هذا ما يقوله (هازلت) عن شكسبير في الثالثة من محاضرات عن الشعراء الانگليز :

كانت الخاصية البارزة في ذهن شكسبير طبيعته الشاملة ، قدرته على التواصل مع جميع الأذهان ـ فكان ينطوي على عالم من الفكر والشعور ، من دون تحيّز بعينه ، او تميّز بارز اكثر من غيره . كان مثل أي إنسان آخر ، كما كان مثل جميع الناس الآخرين . كان على أقل ما يمكن أناويّة . لم يكن شيئاً في حد نفسه ؛ لكنه كان الآخرين كلهم ، او ما بوسعهم أن يكونوا . . . ما كان عليه الا أن يفكّر في شيء ليكون ذلك الشيء ، بجميع ما يتصل به من ظروف .

ومن ناحية أخرى في حديثه عن (وردزورث) يقول :

تضيع جميع التنوعات العرضية والنقائض الفردية في

ss

استمرار من الشعور لا ينتهي ، مثل قطرات ماء في المحيط! تبتلع كل شيء أناوية فكرية مركّزة . . . لكن المجال الواضح والميل في ذهن (وردزورث) هو النقيض من الدرامي .

(ملاحظات حول قصيدة وردزورث : « التجوال »

إن التفريق الذي يسوقه (هازلت) في هذا الصدد مهم وصالح الى حد بعينه ، رغم أنه في النهاية يقدم النوع نفسه من الصعوبات التي يقدمها تفريق (ت . س . اليوت) بين « الانسان الذي يعاني والذهن الذي يخلق » وذلك في مقالة بعنوان « التراث والموهبة الفردية » وهي صعوبات يتناولها (ف . ر . ليفز) في مقالته عن نقد اليوت في **آنا كارينينا ومقالات أخرى** (تنظر الصفحات ١٧٨ ـ ٨١) .

لقد أثّر تفريق (هازلت) في النقد الحديث بشكل كامل تقريباً من خلال رسائل (كيتس) ، وبخاصة عبارة « الامكانية السالبة » . لذا يمثّل (كيتس) لخاصية « كان شكسپير يمتلكها بشكل فائق » وهي تمكّن الانسان أن يكون قادراً في « الوجود وسط الرِيَب والأسرار والشكوك من دون أي تخفّز قلق في طلب الحقيقة والعقل . . » وفي رسالة لاحقة يقول :

أما عن الشخصية الشعرية نفسها (وأقصد ذلك النوع الذي أنا منه إن كنتُ أي شيء ؛ ذلك النوع الذي يتميّز

عن السمو الأناوي على طريقة (وردزورث) ، الذي هو شيء بحد ذاته ويقوم بمفرده) فهي ليست نفسها ـ وهي لا تملك نفساً ـ هي كل شيء ولا شيء ـ إنها لا تملك شخصية ـ وهي تتمتع بالضوء والظل ؛ إنها تعيش في عنفوان ، قبيحاً كان ام جميلا ، رفيعاً أم دنيئاً ، غنياً ام فقيراً ، وضيعاً أم سامياً ـ انها تبتهج بادراك (إياگو) أو (إيموجين) . . . الشاعر اكثر الأشياء لا شعرية في الوجود ، لأنه لا يمتلك هوية ـ إنه دائماً يعلّم الآخرين ـ ويملأ جسداً آخر . . .

(رسالة الى رچارد وودهاوس ، ٢٧/١٠/١٨١٨)

هذه الصفة اللاأناوية ، والدرامية كما يفهمها (هازلت) ، يتبيّنها (كيتس) في قدرته هو على التعاطف الخيالي ، الذي يظهر بشكل بارز في شعره . ومن الجدير بالملاحظة ان قصيدة (ليلة القديسة آگنس) قد جرى التفكير بها والتعبير عنها بعبارات درامية بشكل كلي تقريباً .

ملحق هـ ـ المشاركة

تجمل الدرامه طبيعة المشاركة أكثر من أي شكل أدبي آخر . لكن يجب التفريق بدقة بين المشاركة والمساهمة . يقيم الفن جميعه بعداً معيناً ، وحقيقة أننا ننجّذب نحو الدرامه بشدة يجعل الحفاظ على ذلك البعد اكثر أهمية لا أقل . إن عبارات مثل «مساهمة الجمهور» او «المسرح الكلّي» تتضمن إلغاء ذلك البعد،وهو ما يحطم الدرامه. لا شك أن جذور الدرامة تعود الى الطقوس ، وهو ما ينطوي على المساهمة ، لكن الدرامه لم تظهر الا عندما تم الفصل النهائي بين المسرحية والجمهور . (تعود كرة القدم في اصولها الى الطقوس كذلك ، لكن المشاهدين الذين يرغبون في المساهمة سرعان ما يُخرجون من ساحة اللعب) . ومن التناقض الظاهر أن الدخول الى عالم المسرحية وفعلها يقتضي البقاء في الخارج ، وتكون الدعوة « للدخول » مما يحطم تماسك العالم والفعل في المسرحية . ويبقى هذا صحيحاً مهما كان شكل المسرح وسواء جلس

الجمهور أمامه أو حوله . وقد يكون «المسرح الكلي» طريفاً او مثيراً او علاجياً أيضاً ؛ وقد يسد حاجة اجتماعية أصيلة ، لكنه ليس درامه .

هوامش المترجم

المقدمــة

(١) درامه : كلمة إغريقية تفيد مصدر الفعل او العمل او الأداء ، تطلق على تأليف بالنظم او النثر يؤدى على المسرح ، قوامه الحوار والفعل ، بمساعدة الاشارة والملابس الخ . . . وهي بهذا المعنى أشمل من (المسرحية) وأدق استعمالاً ومعنى . لذلك احتفظت اللغات الأوروبية بالكلمة الاغريقية الى جانب الكلمة التي تفيد (المسرحية) وهذه تختلف طبعاً باختلاف اللغات الاوروبية ؛ لكن كلمة (درامه) تبقى على شكلها الاغريقي في جميع اللغات الاوروبية ، لأنها تعني شيئاً بعينه لا تعنيه كلمة (مسرحية) . لذلك أجد من الواجب الاحتفاظ بها في العربية على صياغتها الاغريقية ، للتفريق بينها وبين «مسرحية» . ولأن الكلمة تنتهي بألف قصيرة في الاغريقية أرى أن ترسم بالهاء المهملة ، ليكون صوت الهاء الساكن المسبوق بالفتحة أقرب الى الألف القصيرة في نهاية الكلمة الاغريقية . وتكون النسبة اليها (درامي ، درامية) . لكن كلمة (كوميديا) تنتهي بألف طويلة في الشكل الاغريقي ، لذا أرى أن ترسم في العربية بألف طويلة ، وتكون النسبة اليها (كوميدي ، كوميدية) جرياً على القياس . (الكوميديا) لا تعني (الملهاة) كما شاع في الترجمات العربية ، لأن بعض الكوميديا تنطوي على (جد) تقصّر عنه (المأساة) أحياناً . لذلك أرى أن تبقى هذه الكلمة في العربية على صورتها الاغريقية ، كما سيأتي بيانه في الجزء ٢١ القادم حول (الكوميديا) .

ss

(٢) الأنامي : كلمة وضعها الشيخ عبد الله العلايلي لتقابل (الانثروبولوجي) او (عالم الانسان) وأراها كلمة موفقة جداً ، لأن كلمة (أنثروبوس) الاغريقية تفيد (الانسان) و (لوگوس) تفيد (العلم) فاصبحت (انثروبولوگيا) بالصيغة الاغريقية تفيد (علم الانسان) . وكلمة (الأنام) جميلة دقيقة في العربية ، كذلك رديفتها (الأناس) . فكلمة (الأنامي) او (الأناسي) وعلم (الأنامية) او (الأناسية) وما يشتق عنهما من صفات تعوضنا عن تعريب الكلمة الأجنبية . تنظر مجلة « الفكر العربي المعاصر » العدد الأول - أيار ١٩٨٠ - ص ١٣ .

١ ـ الدرامه والمسرح والواقع

(١) «او يبقى في السجن أمير عظيم» بيت من قصيدة جون دَن (١٥٧١ - ١٦٣١) بعنوان (النشوة) . تقول القصيدة إن الحب وما فيه من سمو روحي يجب أن يعود الى الجسد الذي هو أساس وجود الروح ، والا ما عاد للحب او الروح أي هدف ، مثل الأمير العظيم الذي يقبع في السجن فلا يكون أمامه أي مستقبل في أن يكون ملكاً ، يقوم الفصل على أن كلمات المسرحية هي أساس الدرامه ؛ فاللغة هي قوام الخلق وباعث الأثر الدرامي وليس المؤثرات المسرحية من ملابس وأضواء و (مكائن) . هذا رأي في الفن الدرامي يقول إن الدرامه أدب وليس صناعة .

(٢) ترجمت المقطع عن الفرنسية كما في نصّ (راسين) في الحالة الأولى ، أما في الحالة الثانية فقد ترجمته عن الترجمة الانگليزية كما هو واضح ، ويلاحظ أن المترجم الانگليزي قد تصرف في النص كما في «الزينات - المجوهرات ؛ ملحاح - متطفِّلة ؛ تصفيف - تضفير ؛ جبهتي - جبيني» . أما تعليق المؤلف على الترجمة الانگليزية فهو واضح بمقارنة الترجمة الانگليزية مع النص الفرنسي ولا يمكن أن يظهر في العربية .

(٣) العبارة من نصيحة هاملت لجماعة الممثلين (الفصل ٣ ، المشهد ٢ ، البيت ٢٤) اذ ينصح بتجنب التكلّف وجعل التمثيل يعكس الطبيعة كأنك ترفع المرآة بوجهها لتظهر صورتها الحقيقية ، لا المتكلّفة المفتعلة .

ss

٢ ـ اللغة والوضـع

(١) بداية قصيدة «أبسالوم وأكيتوفيل» للشاعر «جون درايدن» (١٦٣١ ـ ١٧٠٠) ينظر (الهامش ٣ ص ١٠٤ من الجزء ٧ الهجاء) يعرِّض الشاعر بالملك چارلز الثاني الذي عُرف بالتهتك ويقارنه بالملك داود كما جاء في قصة التوراة . والقصيدة من أشهر الهجاء في الشعر الانگليزي .

(٢) الشِّعرى اليمانية ، من ألمع النجوم الثابتة ، واسمها بالانگليزية (نجم الكلب) حسب الجذر الاغريقي للكلمة ، وتطلع بين ٣ تموز و ١١ آب ويقال إن الكلاب تصاب بالجنون في ذلك الوقت ، كما في القصيدة .

(٣) جون ، بستاني دار پوپ «تويكنهام» التي اخترقها شارع ، فاضطر الشاعر لحفر نفق تحت الشارع ليتجنب العبور . و«دار العملة» او «دار الضرب» كان يلجأ اليها المدينون يوم الاحد هرباً من الدائنين اذ لا يمكن القاء القبض عليهم في ذلك المكان يوم الأحد . يتصور الشاعر في هذا المقطع ملاحقة الآخرين له في عزلته ، كمن يلاحق مدينا يبغي الفرار .

(٤) الأناوية Egotism إكثار المرء استعمال «أنا» في الحديث عن نفسه وهي غير الأنانية Egoism أي حب المرء نفسه دون غيره وإيثار مصلحته على غيره ؛ والكلمتان من الاغريقية Ego = أنا ، لكن المعنى يختلف كما هو واضح .

٤ ـ المفارقة الدرامية

(١) الاستشباه Identification من اشتقاق الاستاذ جبرا ، على زنة «استفعَل» التي «تفيد الوجود والطلب» كما يقول النحاة : استحلى الفاكهة : وجدها حلوة ، استصغر الأمر واستكبره : وجده صغيراً او كبيراً . استشبه البطلَ وجده يشبهه او طلب أن يكون يشبهه في الخيال . فالمشاهد يستشبه بطل المسرحية أي يطلب أن يكون مثله أو يجده كذلك في باب الخيال او التمني .

(٢) گران گنيول : نوع من مسرح الدمى الفرنسية تقدم فيه عروض مخيفة .

(٣) الكستناء : إشارة إلى مسرحية « ماكبث » (١/٣/٤) حديث الساحرة الاولى

في المرج قبل وصول ماكبث مع بانكو عائدين بالظفر . كلام الساحرات الثلاث يوحي للبطل بفكرة الشر التي تقويها ليدي ماكبث بعد ذلك .

٥ ـ الشخصية والفكرة

(١) الأخلاقية من المسرحيات الانگليزية في أواخر العصر الوسيط ، لعل اشهرها مسرحية « كل امريء » وهو رمز تجريدي لكل انسان في الحياة الدنيا . في هذه المسرحية مجهولة المؤلف يستدعي الموت الانسان (كل امريء) ويستعرض حياته فيجد الانسان ان المال والصداقة والقربى لا تفيده جميعاً في رحلته الى العالم الآخر . وتبقى الاعمال الصالحة رفيقه الوحيد .

(٢) الكوميديا ديللارته : نمط من الكوميديا الايطالية (ينظر الجزء ٥ ـ اللامعقول ص ١٨) وهي درامه مرتجلة يمثلها محترفون ، تطورت في القرن السادس عشر عن كوميديا الشخصيات الشعبية التي تستند الى المهزلة .

(٣) قرن الوفرة : صورة إغريقية الأصل تمثل قرن وعل جبلي (أو معزى) يمتلي بالفاكهة التي تطفح منه ، وهو رمز الخير ووفرة المحصول .

(٤) التسآل : كثرة السؤال وهو معنى Catechism أي (التعليم المسيحي) كما عرفته الكنيسة الكاثوليكية الذي يقوم على عدد من الاسئلة يقابلها عدد من الأجوبة الثابتة هي عماد الدين المسيحي والتعليمات الكنيسية . كانت تفرض على الأولاد أساساً في تعليم أصول الدين . والمفروض أن يكون الجواب حاضراً بصيغة لا تتغير . . وهو الاسلوب الذي يقلده «فولستاف» هنا .

(٥) دولة البحبوحة Welfare State اسم يطلق على الخدمات المجانية او شبه المجانية في بريطانيا ، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، يتناول الصحة والاسكان والتعليم وخدمات المعوقين . . . على نفقة الدولة ، نتيجة عدد من القوانين اصدرتها حكومة العمال بعد الحرب .

٦ ـ العرض : النقد الحديث والدرامي

(١) جيرارد مانلي هوپكنز (١٨٤٤ ـ ٨٩) الشاعر الانگليزي اليسوعي الذي نشر

شعره عام ١٩١٨ بعد وفاته بكثير فأحدث اهتماماً كبيراً بين الباحثين ، لما فيه من صنعة لغوية ، وصور معقدة ، ومؤثرات لفظية وايقاعية ، لا مثيل لها خارج حدود الشعر الانكليزي القديم ، كما في ملحمة «بيولف» .

(٢) الراقمة : الآلة الطابعة (او الكاتبة) علمت أنهم يسمونها هكذا في تونس ، وأرى أنها كلمة عربية جميلة دقيقة . فالفعل «رقم» يفيد النقش باحداث الأثر ، وهو ينطري على براعة وصنعة . تقول فلان يرقم على الماء ، اي بارع في الرقم لا يجارى . وحبذا لو شاعت هذه الكلمة في الاقطار العربية فيصبح لدينا الراقم والراقمة بدل (الكاتب على الآلة الطابعة او الضارب على الطابعة . . . والضاربة . . .) والآلة «راقمة» .

(٣) العدالة الشعرية Poetic justice اصطلاح اوجده «توماس رايمر» عام ١٦٧٨ ليشير الى ان الأخيار يثابون والأشرار يعاقبون ، ويرى مع كثير غيره من الادباء أن الأدب يجب أن يكون ذا مغزى اخلاقي في تصوير الثواب والعقاب ، وخاصة في القرن الثامن عشر . وفي العصر الحديث اقتصر مبدأ العدالة الشعرية في الادب على الميلودرامه التي تبالغ في تصوير المثاليات الى درجة مضحكة ، وكذلك المساويء . وربما كان «اوسكار وايلد» خير من سخر من هذا المبدأ في الكتابة الأدبية .

(٤) أصل العبارة « يطمح الفن جميعاً الى حالة الموسيقى » .

٧ ـ الدرامه والرواية

(١) «فبعد تغيير التفصيلات اللازم» العبارة باللاتينية ، مثل «قولاً مأثوراً» في الفصل ٣/٦ وهذا ما يجري عادة في الانكليزية وغيرها من اللغات الاوروبية ، اذ يرصّع النقاش او التفسير بعبارات لاتينية هي أساساً من أدوات المناطقة .

SS

SS

مراجع مختارة

BIBLIOGRAPHY

I

ARISTOTLE'S *Poetics,* which includes the most influential of all discussions of drama, is available in many translations; that of Bywater (Oxford, 1909) is usually considered the most reliable. There is a translation and extended commentary in S. H. BUTCHER'S *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (London, 1895), an interesting attempt to understand the work in the terms of nineteenth-century criticism. A translation by R. S. DORSCH is available in the Penguin, *Classical Literary Criticism* (1965). There are useful summaries of Aristotle's influence on Renaissance dramatic theory in J. E. SPINGARN'S *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York, rev., ed, 1908) and J. W. H. ATKINS'S *English Literary Criticism: The Renascence* (London, 1947).

Of considerable historical importance are DRYDEN'S *Of Dramatic Poesy* which is collected with other essays in the two-volume Everyman edition (London, 1962) and CORNEILLE'S *Writings on the Theatre* (ed. H. T. Barnwell, Oxford, 1965). There are two convenient collections of JOHNSON'S Shakespearian critisism: *Johnson on Shakespeare* (ed.

W. Raleigh, Oxford, 1908) and *Dr Johnson on Shakespeare* (ed. W.K. Wimsatt, Penguin edn, Harmondsworth, 1968). COLERIDGE'S *Biographia Literaria*, of which Chapter XV is of particular interest, is in Everyman's Library (ed. G. Watson, London, 1956) as is his *Shakespearean Criticism* (2 vols, ed. T.M. Raysor, London, 1960). Also available is *Coleridge on Shakespeare* (ed. T. Hawkes, Harmondsworth, 1959).
Hazlitt's essays mentioned in Note D are in volumes 4 and 5 of his *Complete Works* (ed. Howe, London, 1930) and a full discussion of Keats's indebtedness to Hazlitt can be found in Chapter X («Negative Capability») of W.J. BATE'S *John Keats* (Oxford, 1964). ARNOLD'S *Preface* to the 1853 edition of his *Poems* can be found in most modern editions of his poetry, and under the title «On the Choice of Subjects in Poetry», in the World's Classics collection *English Critical Essays (Nineteenth Century)* (Oxford, 1916). The essays on drama and seventeenth-century poetry in T.S. ELIOT'S *Selected Essays* (London, 1932) are of particular importance.

The writings of F.R. LEAVIS which have a particular bearing on the subject are: Chapter I of *Revaluation* (London, 1936; Penguin edn., Harmondsworth, 1964);

«Johnson and Augustanism», «Johnson as Poet» and «Tragedy and the «Medium» in *The Common Pursuit* (London, 1952);

«T. S. Eliot as Critic» and «Johnson ad Critic» in *«Anna Karenina» and other Essays* (London, 1967);

«Eliot's «Axe to Grind» and the Nature of Great Criticism» in *English Literature in Our Time and the Universities* (London, 1969);

«Judgment and Analysis: Notes in the Analysis of Poetry» in *A Selection from «Scrutiny»* (Cambridge, 1968);

«Antony and Cleopatra» and «All for Love», *Scrutiny* Vol. V, No 2 (1936).

Literary Criticism: a Short History, by W.K. WIMSATT and CLEANTH BROOKS (New York, 1957) is useful, though the «slant» is markedly, and at times misleadingly, American.

II

H. GRANVILLE-BARKER'S *Prefaces to Shakespeare* (2 vols, London, 1958) are the most successful sustained attempt to consider Shakespeare's plays in the light of a knowledge of the theatre of his time and the considerable theatrical experience of the author himself. G. WILSON KNIGHT, the most important Shakespearian critic of his time, is essential reading: of particular importance are *The Wheel of Fire* (rev. edn, London, 1949; University Paperback edn, London, 1960) and *Principles of Shakespearean Production* (London, 1964; enlarged edition as *Shakespearean Production,* London, 1968). His approach to Shakespeare may profitably be compared with that of A.C. BRADLEY in *Shakespearean Tragedy* (London, 1904; Paperback edn, 1965) as may also the approach of L.C. KNIGHTS IN «How Many Children Had Lady Macbeth»?. which is collected in *Explorations* (London, 1946; Penguin edn., Harmondsworth, 1964). This last essay includes a useful brief account of the development of the «character-analysis» mode of Shakespeare criticism. Two other interesting modern considerations of the place of «character» in the criticism of Shakespeare are A. B. SEWELL'S *Character and Society in Shakespeare* (Oxford, 1951) and J.I.M. STEWART'S *Character and Motive in Shakespeare* (London, 1949).

SS

The first part of M.C. BRADBROOK'S *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge, 1935) is a useful introduction to the conventions of the drama of Shakespeare's time, and MADELEINE DORAN'S *Endeavours of Art* (Madison, Wis., 1954) is an attempt to relate the theory and practice of Elizabethan and Jacobean drama which is at once scholarly and lively.

III

The most intelligent contemporary critic of drama in the theatre is ERIC BENTLEY, any of whose books can be recommended. *The Life of the Drama* (London, 1965) is certainly the most stimulating work on the theory of drama currently available. H. GRANVILLEBARKER'S *On Dramatic Method* (London, 1931; republished, London, 1960) is an excellent brief introduction, and there are also *The Frontiers of Drama* by UNA ELLIS-FERMOR (London, 1945; paperback edn., 1964) and *The Theatre and Dramatic Theory* by ALLARDYCE NICOLL (London, 1962). Two works in which drama is approached in a more philosophical manner are SUZANNE K. LANGER'S *Feeling and Form* (London, 1953) in which Chapter 17 is of particular interest and R. PEACOCK'S *The Art of Drama* (London, 1957). *Perspectives on Drama,* edited by J. L. CALDERWOOD and H.E. TOLLIVER (Oxford, 1968) is a useful, if uneven, collection of writings on drama from a great variety of points of view. It includes the relevant chapter from *Feeling and Form,* and stimulating essays by HENRI GHÉON on «The Conditions of Dramatic Art», and by FRIEDRICH DÜRRENMATT on «Problems of the Theatre».

W.B. YEATS was, as well as a great poet, a man much

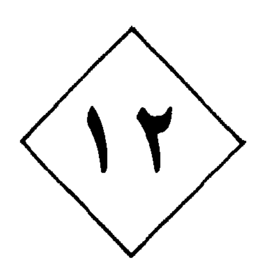
concerned with the theatre, many of this reflections upon which can be found in the collection of essays published under the title *Explorations* (London, 1962).

IV

There are a great number of books on practical theatrical matters and the history of the theatre, most of which have little bearing on drama as literature. Eric Bentley's collection. *The Theory of the Modern Stage* (Penguin edn., Harmondsworth, 1968) is a useful introduction to the variety of theories about drama which have been current and influential in the last hundred years, and N. MARSHALL'S *The Producer and the Play* (London, 1957) covers much the same ground in an intelligent and readable account of the emergence of the producer as an important figure in the life of the theatre. Allardyce Nicoll's *World Drama* (London, 1949) is extremely comprehensive, and BAMBER GASCOIGNE'S *World Theatre* (London, 1968) can be recommended for its superb illustrations.

Not much can be learnt from reprinted theatre criticisms of productions one nas not seen, but there are available useful collections of the theatre reviews of G.B. SHAW *(Our Theatres in the Nineties,* 3 vols, London, 1932) and HENRY JAMES *(The Scenic Art,* London, 1949). The is also a selection of *Shaw on Shakespeare* (ed. E. Wilson, Harmondsworth, 1969).

It should go without saying that the best way to learn about drama is to read the great dramatists, and to see their plays in performance as often as possible.



الحبكة

تأليف

اليزابث دپل

PLOT

By Elizabeth Dipple

ss

١

الحبكة : المشكلة الاساس

لا تشغل الحبكة[١] اليوم مكانة مرموقة في هيكل المصطلحات الأدبية المقبولة . فهي ، بوصفها كلمة ، قد تجاوزها الزمن في الحقيقة ، منذ تصاعد الانشغال بالانسان في الفكر الرومانسي ، والتوكيد على حرية الكتابة من دون حبك ، ظاهرياً في الأقل . لقد وجد الفنان المؤلف لنفسه استعارات شتى ، مثل «المعزف[٢] الأيولي» الذي تضرب عليه ريح الإلهام الروحي ، فهو لم يكن لذلك صاحب صناعة ينظّم الفعل حسب نمط سببي محكم له بداية ، ووسط ، ونهاية . يعبّر (ترسترام[٣] شاندي) عن حريته ، بوصفه راوية ، بصراحة مفرطة تميزه :

«إني لألتمس (هوراس) عفواً لأني إذ اكتب ما عزمت عليه لن أحدد نفسي بقواعده ، ولا بقواعد أي امريء كائناً من كان» .

كانت الحبكة ترتبط آلياً بالقواعد ، منذ القرن الثامن عشر حتى اليوم ـ تلك القواعد التي بدأت بشكل فضفاض في ما يبدو أن أرسطو قد استقرأه من الدرامه الاغريقية والملحمة ، حتى

تقاويت بشكل شديد في النقد النظري عند أرسطو وهوراس وأفلاطون منذ أواخر القرن الخامس عشر ، وعلى امتداد القرنين السادس عشر والسابع عشر في ايطاليا ، ثم بشكل أشد تحديداً في فرنسا وانكلترا .

كانت المسألة دوماً مسألة تقليص . فأسلوب ارسطو مفكك ، ورغم أن الأسماء الاغريقية التي يستعملها تثير الكثير من الأصداء ، لا تعود مفرداته التي يمكن ان تحدَّد بحرفية ضيقة بفائدة نقدية كبرى في الحقيقة . كان المنظّرون الايطاليون في سعيهم لصناعة «قواعد» حول الحبكة يقلّصون أرسطو ، بطرائق بعينها ، من حيث أرادوا توسيعه ، فكان من سوء حظنا ان نقاسي فنأخذ أرسطو وهوراس عن طريق هذه المحوِّلات . يقدم (آلان روب گرّييه) علاجاً ناجعاً مطلوباً لجميع أشباه هذه العروض المرجعية - قديمة كانت ، ام من عصر الانبعاث ام حديثة - عندما يقول ان ليس لعمل فني ان يقوم على نمط قررته التقاليد ، بل يجب أن يبحث عما يميزه من شكل وجِدّة . ومن الضروري ان نشير ان ذلك لا يعني ان الأدب (والرواية في هذه الحال) يجب ان يكون بلا حبكة ، بل إن كل عمل يجب أن يبحث عن خطة تميزه .

ينطوي التقليص في تفكيرنا حول الحبكة على أسباب اخرى ، أقل شأناً . وتعرض الحبكة في بعض الأحوال فكرة

تكاد تكون صناعية ، من حيث اقترابها من الخط البياني ، او الخارطة او ما يشبه ذلك من التخطيطات الكئيبة الأقل إمتاعاً حول النظام البشري . إن كل شيء تقريباً ، من التحليلات الاحصائية في سوق التجارة ، الى وصف الخليقة في ستة أيام في «سفر التكوين» قد تتناولها الخطوط البيانية او الحبكة، فتغدو جزءاً من خطة منظمة تفهم بشكل سطحي على هذا النحو . إن هذه النظرة الى الحبكة لا تنطوي بالضرورة على أية قيمة أدبية أو اخلاقية او رمزية ، وهي غير مرضية فنياً : فهي تملك شمولاً غير أدبي ، لا يتساوق مع أسرار مهنتنا . وعندما يجري الانتقال من هذه الفكرة عن الحبكة ، بوصفها خطوطاً بيانية رياضية ، الى الأدب ، يكون أشد الأشكال تقليصاً غموضُ الجريمة ، حيث يوضع كل جزء من المعلومات في مجال الأشياء والأحداث في نظام من الأحاجي المتداخلة ، يجري تفكيكه بدقة في النهاية . ونحن لا نقرأ قصص الجريمة على أنها من الأدب الخلاق ، بل بوصفها وسيلة من وسائل قياس الذكاء ـ ومن الواجب أن يقدر المصطلح الأدبي على الاحاطة بشيء اكثر من ذلك .

وأخيراً ، ثمة شيء بدئي حول الحبكة : الحبكة ، القصة ، ما يحدث بعدئذ هي الأمور التي تعنينا في الطفولة ، وما كان يفهم في حدود تركيبة الحكاية الخرافية التي تبدأ بعبارة «كان يا ما كان . . .» وتنتهي بعبارة «ثم عاشوا عيشة سعيدة» . وعندما نكبر في السن نضطر للتخلي عن أمور الطفولة . يقع هذا

SS

الاضطرار خارج حدود التاريخ الأدبي ، ولا يمكن السيطرة عليه الا بتوسيع المصطلح الذي سبق تقليصه ، وذلك بالرجوع قبل كل شيء الى ما توحي به كلمتا ارسطو«ميثوس» و«پراكسس» اذ تترجم الكلمة الاولى عادة بكلمة «حبكة» ، كما تترجم الثانية بكلمة «فعل» رغم ان الكلمتين مترادفتان غالباً او هما قريباً من ذلك ، ثم ننتقل بهما خلال الأدب الى ما يقصده الكتّاب المحدثون والنقاد بمفهوم الطاقة ، اي الفعل في الزمن ، وحركة الافكار المعبّرة .

ان كلمة الحبكة مثقلة بالمعنى أساساً ، لأنها تنطوي على الفعل بأجمعه في أي نمط أدبي . ويعني ذلك انها يجب ان تذهب أبعد من المشهد أو الحدث والوصف ، الى درجة بعينها في الأقل ، لتبلغ حركة الذهن او الروح في القصائد اوالروايات النفسية . ولو شئنا اعطاء المصطلح ما يستحقه بوصفه يجمع بين الكلمتين الاغريقيتين ، وجب النظر اليه على انه يضم الفعل الخارجي والفعل الداخلي معاً : فهو المصطلح الأولي الذي تنطوي تفرعاته على عموم فن بناء التعاقب الزمني في الفن . وبعبارة اخرى ، يمكن القول إن ارسطو لم يكن مسرفاً ، بل على تمام الحق ، عندما زعم ان من بين الأركان الستة التي تقوم عليها المأساة ـ الحبكة، الشخصية ، المفردات ، الفكرة ، المنظر ، الغناء ـ تكون الحبكة أهمها جميعاً ، لأن السعادة او الشقاوة انما تعتمد على الفعل والحياة . يستبعد «ي . م .

فورستر) الحبكة في كتابه أركان الرواية ويقول بأسلوب مهذب إن ارسطو كان على خطأ . ثم يذهب الى القول إن الشخصية ، وليست الحبكة ، هي الطاقة المعبّرة التي تكمن خلف نمط الرواية بعينه ، كما يجب ان يعرف كل من وصل اليه التراث الروائي . ويشيع في هذه الدراسة القول اننا نراقب الشخصيات«في حالة الفعل» وهي تتحرك خلال التجربة والفكرة نحو نمو جديد واوضاع جديدة . ويجب ان يحبك الروائي ذلك الفعل ، كما يجب ان يفهمه القاريء على انه مخطط ومرتب حسب النهاية التي قد وضعها الروائي .

كان (هنري جيمز) يتمتع بغريزة اكثر شمولاً من(فورستر) عندما قال بامكان التبادل بين الحبكة والشخصية :

ما الشخصية غير تقرير الحدث ؟ ما الحدث غير تصوير الشخصية ؟ ما الصورة او الرواية ان «لم» تكن عن الشخصية ؟ عن ماذا غيرها نبحث فنجده في الصورة او الرواية ؟ أن تقف امرأة ويدها مسندة الى منضدة فتنظر اليك بطريقة بعينها يشكل حدثاً ؛ وإن لم يكن حدثاً أحسب من الصعب ان نقول ما هو . وهو في الوقت نفسه تعبير عن شخصية . وان قلتَ انك لا ترى ذلك (اي الشخصية في «ذلك» ـ ما قولك !) فإن هذا بالضبط ما يريد أن يريك الفنان الذي يملك من

الاسباب ما يحمله على الظن انه يراه «بالفعل» . . .
وتصنيف الرواية الوحيد الذي استطيع فهمه رواية فيها
حياة واخرى لا حياة فيها .

فن الرواية ص ٤٠٥

ولنلاحظ افتراض (جيمز) ان ترتيب الحدث (ومن ثم خلق «الحياة») أمر مقصود اذ يحاول الكاتب ان يقود القاريء الى حيث يريده . وقد لا نحب الطغيان المسيطر من الفنان ، ولكن يستحيل ان ننكر وجوده ـ هذا اذا لم نذهب مع (ييتس) في القول بالكتابة «الآلية »(٤) . هذه أيضاً تنطوي على حبك ، ولو كان ذلك عن طريق ذهن إلهي .

ترمي هذه الدراسة الى متابعة الطريقتين المتناقضتين في النظر الى هذه الكلمة الادبية . فيجب أولاً ان ننظر اليها كما فهمها ارسطو ثم استمرت في التقلص خلال الكلاسية المحدثة ، حتى بلغت نقطة جعلت (ايدث وارتن) ترفضها رفضاً في دفتر مذكراتها للتأليف :

لقد غابت الحبكة المزدوجة منذ زمن بعيد ، كما ان
«الحبكة» نفسها ، بمعنى الأحجية التي يقحم فيها عدد
من الشخصيات بعينه ، قد ذهبت معها كذلك الى غرفة
خزن التقاليد المرفوضة .

كتابة الرواية ص ٨٢

وسوف ننظر ثانياً في الطرائق الفذة التي توسعت بها فكرة الحبكة في النقد الحديث ، من خلال انتشار المصطلحات النقدية ، التي تدور حول فكرة حيوية عن « الشعر» ومن خلال التطور الذي اصاب نظريات الزمن ، في المجالين الأدبي والفلسفي ، مما يستفيض في وصف فعل الخلق .

SS

٢

الحبكــة والمحـاكــاة

تقع «المحاكاة» في اللب من تفكير ارسطو في كتاب الشعر ـ فتفيد التقليد او التمثيل . وينطوي هذا التوكيد على اهمية بعيدة المدى ، اذ يدّعي صلة قربى بجميع اشكال الفن التي تستمد طاقتها الاولى من اي نوع من التشابه مع الحياة . ويقع اغلب الأدب الغربي في حدود هذا الصنف الواسع ، بما في ذلك الاندفاع نحو الكتابة الواقعية عن «شريحة الحياة» التي يجب أن تكون على مقربة من ذلك الصنف . ان البيانات الادبية عن الواقعية مما صدر في القرن التاسع عشر عن أمثال (بيلنسكي) و (دينوابيه) والأخوين (گونكور) وكثير غيرهم بما في ذلك التعبير الفلسفي عند (إيپوليت تين) ، لا تجد طريقها الحق خارج المعرفة الأساس التي تنطوي عليها فكرة ارسطو ـ اي ان الشاعر لم يكتب تاريخاً بل انه اقام هيكل خيال . تصدق كلمة «المحاكاة» على الواقعية ، لأن كتّابا مثل (بلزاك) و (زولا) و (درايسر) ربما كانوا يقلدون الحياة ، بشكل أشد ، واكثر صدقاً

مما كانوا يأملون ، حتماً . ويوجد الفرق الحقيقي في التحديد الشكلي للفعل . يسمح ارسطو للخيال بفعل واحد في أحسن الأحوال ، ويؤكد تمثيله بشكل موحَّد . فهو يرى ان وظيفة الفن عمارية (بما في ذلك الرسم الذي يقول انه لن يقوى على اعطاء متعة حقيقية إن لم يكن شكلياً وتمثيلياً) اي بناء فعل ممكن عن طريق اختيار بارع . وتصرّ الواقعية على أن الحياة متعددة الأشكال ويجب ان لا تقدم بشكل مفرد بل بشكلها المحيّر التركيب .

إن أهم تمرّد على الأشكال الروائية ، التي يتناولها «إريك آورباخ» في تحليلاته تقليد المحاكاة في الأدب الغربي ، هو ذلك الذي يدور حول «الروائيين الجدد» في عقدي الخمسينات والستينات في فرنسا . فنجد خير من يعبّر عنهم «آلان روب ـ گرييّه» في كتابه **نحو رواية جديدة** وهو يرفع السيف بوجه التشبيه ، ثم بوجه «المحاكاة» كما يمكن القول ، لانها تقوم على التشبيه أساساً . فالفن «يشبه» الحياة ؛ وهو حياة يوضحها تمثيل فائق . ومن الغريب ان هذا ليس قصد «روب ـ گرييّه» أبداً . فاسلوبه الجزل يعكس اهتمامات تشبه ما لدى ارسطو تماماً ، لكن ما يهاجمه هو السرد الممروض . فهو يريد للفعل ان يُسلّم للقاريء برمّته (وفي مرة ينم عن نفسه فيؤكد ان لديه حبكة فعلاً ، لو كان لنقاده عيون يرون بها) ولكن من دون توكيد مسيطر بالوصف ـ اي من دون التناول البالي بوجهة النظر من

جانب الراوية الذي ينكر مشاركة القاريء في خلق العمل .
يستخدم هذا النوع الأخير من الكتّاب ظروفاً خطرة المدلولات وصفات ومقارنات متماثلة تجعل الشيء يتخذ صفات عاطفية ليست له في الواقع . والنقطة التي يسوقها (روب ـ گريّيه) ذات صفة ظواهرية ، تدور حول الشيء ؛ فالفعل موجود ، لكنه مغلّف بالغموض وعلى القاريء ان يخلق الفعل بنفسه من خلال حركية القراءة العمارية . ويكون من نتيجة الكتابة الموضوعية التي تخلو من الصفات بلوغ ادراك جديد للواقع .

بما أننا جميعاً قد تطبّعنا بخصال الاقناع التي يمتلكها أنواع شتى من أصحاب السرد الروائي ، يبدو موقف (روب ـ گريّيه) غريباً أول الأمر ، ولكن يحسن بنا ان نتذكر ان ارسطو يذكر المشاركة في الفن الدرامي لا الروائي . ففي «محاكاة» المأساة «نرى» تمثيل الواقع وندرك شموليته إذ يجري الفعل على صورة محاكاة . ويستدعي هذا منطقياً ، مشاركة تلقائية وابداعية من جانب الجمهور . يرى أرسطو ، مثل (روب ـ گريّيه) ان الفعل الحقيقي (وقد يرى الأخير ان هذه الكلمة مثقلة بالمدلولات فيستعيض عنها بكلمة «شيء») يجب أن يبقى دائماً أمام عين العقل خلال التأليف ليمكن بلوغ شبيه الحقيقة الفعلي . يرجع «الروائيون الجدد» الى خصائص مجردة بعينها من الفن الدرامي في محاولة بلوغ شكل روائي يلغي الراوية ويرسّخ الموضوع . إن بعضاً من هذا غير جديد ، فقد سمعنا

طويلاً ان الراوية قد غاب مع قدوم القرن العشرين ، لكن تجريد العاطفة الانسانية من اشكال الفن وترسيخ تطرف في مبدأ الفن من اجل الفن يقع في باب الجديد فعلاً .

قد يكون هذا النوع من «المحاكاة» على تساوق شديد مع آلة التصوير ، وهو يصدر عن نقطتين رئيستين : فهو تطوير رفيع للحركة الواقعية ، وهو يساهم في ملء الأذن والعين بوسائل الإعلام الالكترونية الجديدة التي يتزعمها (مارشال ماكلوهان) . وقد يبدو تمثيل الواقع هذا خطوة لابد منها ، للانتقال من وصف الأشياء بشكل موضوعي لا نبرة فيه ، الى عرض تلك الأشياء على الستار بوساطة آلة التصوير ؛ الا أن (روب ـ گرّييه) يصرّ على الاحتفاظ بتمثيل الواقع هذا في الرواية لأن الفيلم أسرع من ان يبلغه الادراك الصحيح الذي يتطلبه هذا الفن الجديد ـ القديم . لكن نظريته ، برغم ذلك ، قد دخلت مجال الفيلم كما في « السنة الماضية في مارينباد » حيث نجد جميع التعديلات والترابطات في تسلسل غامض تعرضها عين بارعة تؤالف بينها في آلة تصوير يحملها (ريزنيه) . فهو إن كان فعلاً داعية نظرية جديدة ، وان كان هذا الفيلم أفضل من رواياته كما يظن كثير من الناس ، فهو قد يكون على خطأ اذ يصرّ على استمرار الصيغ الأدبية المستوية في عالم يخلو من الانسانية والعاطفة ، تدعمه افكاره وقد نادى به (ماكلوهان) .

إن واحدة من النتائج التي تبرز بوضوح ، حتى من مثل

هذه اللمحة العجلى عبر القرون ، هي استمرار فكرة «المحاكاة» بالرغم من التغيرات في الذوق مما قاد الى شيوع أنماط شتى في فترات شتى من الزمن . كانت المأساة أثيرة عند أرسطو بوصفها نمط المحاكاة الأكبر ، لكن الملحمة وتابعها الرومانس غلبا عليها حتى عودة الأشكال الدرامية في عصر الانبعاث ، ثم تنامت الرواية حتى أواسط القرن العشرين اذ تسلّم الزمام كما يبدو شريط السينما وما يصاحبه من مساعدات الكترونية . ان هذا التوكيد المتبدّل لا ينكر ما يصاحبه من قيمة أنماط اخرى : فلم تمت درامه المسرح ولا القصيدة ولا الرواية ، لكن عين المستهلك قد تحولت الى وجهة اخرى . ثم إن ارسطو كان يعنى كذلك بالملحمة ، بل بأشكال المحاكاة الدنيا في الكوميديا . فالفعل حاضر دوماً في متناول المحاكاة ، وقد نذهب الى القول ان شكلاً فنياً كبيراً أو ما دونه من الاشكال الصغرى ، قد تتحيّن الفرصة فتصنع حبكاتها او تؤلف حسب ما في مجالها من أدوات .

يبدو أن أرسطو كان يستخرج أوصافه من أمثلة محددة اذ كان يكتب ، لكنه برغم ذلك قد وضع قواعد عامة مطلقة ، كانت التفصيلات لديه تبغلها وتساندها دوماً . فهو لذلك قاضٍ يتحدث باسهاب وإحكام حول ما يجب فعله في التأليف الأدبي . إن هذه الخصلة مما يجعله مصدر خطر وشك عند الذهن الحديث الذي يميل منطقه للبدء من الفروع . فاصحاب

هذا المنطق يبدأون دوماً من الخاص الى العام : فيكون الخاص سابقاً على العام الذي يكون دوماً عرضة للتغيّر او التحويل إذ تتراكم التفصيلات . والفرق بين منطق أرسطو ومنطق الفروع يقدم استعارة لتفكيرنا حول تطور الادب ذي الحبكة او الهندسة . فنحن بوصفنا محدثين نؤمن بمستويات لا حد لها من التغير ، ونثور على فكرة القواعد التي تتضمن ان امكانية بعينها يمكن تحقيقها ، وان مستوى ثابتاً من الرفعة يمكن البلوغ اليه . لا يمكن ان يوجد قانون نهائي ، رغم ما تنطوي عليه كلمات القاضي من قيمة . ومن الطريف ان دعوى ارسطو تبقى برغم ذلك فضفاضة ، لأن النص عنده يقودنا الى الظن أنه إنما يستقريء وحسب وانه تعلّم المأساة من (سوفوكليس) و (يوريبيديس) ، والملحمة من (هوميروس) ، وأنه لذلك واحد من القدامى يقدم لنا العون اذ نقف على كتفيه لكي نبصر البعيد .

والحقيقة ان تعليماته النظرية تزوّدنا بما يدعوه (ماثيو آرنولد) باسم «المحكّ» . فقد اعطى الأدب كلمة الحبكة وفسّر ماهيتها ـ وهي مسألة اكثر جرأة وأهمية من اي شيء بلغه أفلاطون في اشاراته القليلة الى الأدب ، أو (هوراس) في تفسيره الظريف الحذر كلمة «اللياقة» او الموقف الذي يعرضه في فن الشعر . لقد حاولت في مناقشة آراء (روب ـ گرييه) أن أشير في آنٍ معاً الى الاستمرارية والتفريق في النظرية الأدبية .

والجمالية . وربما تكون قواعد ارسطو في الحبك قد زايلتها هالة المطلق ، لكنها ذكية بعيدة الغور . ومن المهم حتماً ان تتعلم المشي في تلك المدرسة قبل البدء بتعلم الرقص .

يقول ارسطو (المقطع ٩) ان المرء يدعى شاعراً لا لكونه يصنع أشعاراً ، بل لكونه يصنع حبكات خلال تمثيل الفعل : «ميثوس ، مايميسس، پراكسس » /الحبكة ، المحاكاة ، الفعل ، بالاغريقية/وهن اللامنفصلات الثلاث . وواجبه الأساس عرض العموميات لا التفصيلات ، وهو واجب يرقى بعمله الى مستوى الانجاز الفلسفي ويضعه فوق المؤرخ الذي يتعامل بالتفصيلات وحسب . ولو اختار أن يكتب التاريخ تكون روايته منفصلة عن رواية المؤرخ الصرف بحكم كونه يختار حسب قوانين الإمكان والاحتمال ، ويبقى برغم ذلك شاعراً .

لكن الحبكة ، كما يدرك ارسطو جيداً ، لا يسهل بلوغها بنجاح مناسب ، رغم ان التراكمات الأدبية ، حتى في حدود خبرته المبكرة ، تنم عن وفرة عميمة من المحاولات . واذ يبلغ الشاعر طريقة خلق المتعة او الجمال ، يُفهم عرضه أساساً على انه يقوم على بداية ووسط ونهاية . ويقع ذلك في باب الحبكة المركّبة لا البسيطة ، اي التي تنطوي على «انقلاب الحال» او «التبيُّن»[1] او كليهما معاً . وفي حالة المأساة تكون النهاية بشكل فاجعة يتسبب فيها بناء الفعل او المثلبة الداخلية في الشخصية التي تسقط .

تغدو هذه الخصائص واضحة في العمل الفني المكتمل ، لكن الشاعر يجب الا يفكر بالناتج وحده ، بل بالعملية كذلك . واذ يكتب الشاعر ، عليه ان يحاول استبقاء المشهد أمام عينيه ليمكن بلوغ الكمال الأمثل في عرضه . فالشاعر ، شأن الفيلسوف ، يجب ان يبدأ من العام الى الخاص ، فيضع الخطوط العامة للفعل اولاً . ثم يملأ ويوسّع فيه باضافة الحوادث المناسبة ، القصيرة نسبياً في المأساة ، الطويلة نسبياً في الملحمة . يجب أن يسهل احتواء الفعل في الذهن ، بغض النظر عن النمط ، فلا يضيع في غمرة الأحداث . وفي صناعة البداية والوسط والنهاية ، يعتمد شاعر المأساة في الواقع على حركتين ـ التعقيد والحل (الكارثة) ، اي حبك الفعل وحلّه . هنا يقع فن العملية ، من حيث الهيكل ،. وهو بالتأكيد أقل ارضاءً من عرضه خصائص المنتوج .

وإذا يعلّم ارسطو ، يمكن ان يُتهم بالحذف ـ وبخاصة عند جمهور حديث مهووس بالطريقة ـ او قد نقول انه يخفق في إعطائنا الأوصاف التي نريد . فبين الحبك والحل مثلاً ، تأتي نقطة التحول من الحظ الطيب الى الرديء . يصرّ ارسطو ان يكون الشاعر بارعاً في فعل الصعود والهبوط على السواء(اذا ما استعرنا لغة دولاب الحظ) لكنه لا يقول شيئاً عن طبيعة الأزمة ، او مستودع الفعل ، ولا عن موضعها الدقيق ـ تلك اللحظة التي

ss

تكوّن ما تدعوه (سوزان لانگر) بعبارة «الايقاع المأساوي» ، الذي يشكل التحوّل - اي اللحظة بين الصعود والهبوط ، بين الحبك والحل . نستطيع ، من ناحية آليّة ، ان نحذو حذو النقاد الايطاليين من عصر الانبعاث الذين تبعوا (هوراس) في البناء ذي الفصول الخمسة ، وقالوا إن التعقيد في المسرحية المثالية يستغرق فصلين ونصف ، ويستغرق الحل الفصلين والنصف الآخرين ، فتكون الأزمة محض قلب واضح يحدث في منتصف السير الزمني في الحبكة . ومن الواضح هنا ان التفسير ضروري . فليس مما يفي بالغرض ان نضع الكاتب ازاء تعليمات جاهزة تبين له كيف يتصرف ، كما عرف جيداً اصحاب النظريات في المئة الخامسة عشرة[٢] ، وكما تبين جميع النظريات الأدبية اللاحقة .

إن كتاب ارسطو لم يمت ، بل ما زاد على أن نام خلال القرون الوسطى ، وراح البلاغيون الذين يستمدون تقاليدهم آخر الأمر من (كيكيرو) و (كوينتليان)[٣] يعلّمون الشاعر كيف يكتب ويحبك ويرتب الفعل . لقد أوضح (ي. ر. كرتس) ان الموضوعات او الصيغ غالباً ما كانت تفرض طرق ملء الهيكل الذي يغلب ان تقرره مسبقاً قواعد البلاغة العتيقة (الفصل الخامس) . وبما ان القوة المؤثرة في الفترة القروسطية كانت تستند الى الكتاب المقدس بقسميه ، حدث تحول في أسلوب «المحاكاة» بالتدريج بما يخدم التفريق الكلاسي بين الأسلوب

الرفيع وما دونه من أساليب . يصف (آورباخ) نوعاً جديداً من الواقعية يمتزج فيه الرفيع والوضيع بسبب امتزاجهما في شخص المسيح ـ ملك الملوك ، المولود في مذوَد ، الذي أُخضع الى مهانة طريقة بالغة الدناءة في الاعدام العلني . وقد ظهر لدى الآباء الكنسيين في عهد (اوگستين) والتابعين غير ذلك من الصور الدقيقة التي أدت الى تفسير التاريخ بشكل عمودي مجازي . فمثلما سبق آدم واسحق في الاشارة الى شخص المسيح ، كذلك يمكن النظر الى كل حدث في التاريخ او الادب على انه تمثيل رمزي لأحد وجوه الكشف الالهي . كانت الفكرة الكلاسية تجري على النقيض من هذا وتنطوي على الزمان والمكان والسبب والنتيجة : فكانت بعبارة (آورباخ) أفقية في طبيعتها .

كانت قواعد (هوراس) على شيء من الانتشار كذلك في العصور الوسطى انتشاراً يكفي لاعطاء تأليف متأخر مثل قصيدة (چوسر) بعنوان (ترويلوس وكريسيده) شكلاً من البناء المحبوك المتقن ذي الفصول الخمسة ـ لكن تلك القواعد قد انعشها كذلك تنامي اللغة المحلية والآداب الدنيوية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر . وفي آناء ذلك ، تلقّى الحبك رفداً من تلك الالهة العظيمة ، ربّة الحظ ، ذات الدولاب غير مستقيم الخطوط (الحبكة البسيطة عند ارسطو) ولا ذي الجانبين كما في المثلث متساوي الاضلاع (الحبكة المركبة

SS

عند ارسطو التي تبلغ الذروة بين التعقيد والحل) ولكنه مستدير وفي حركة دائمة في عالم ما بعد السقوط . وهكذا يتكرر فعل (ترويلوس) من «شقاء الى سعادة ، ثم يغيب الفرح» كما ان عصر الانبعاث ، بالرغم من الانتعاشات الارسطية ، لا ينسى ذلك الدوران الأبدي . ونجد (ادموند) في **الملك لير** وهو يحتضر يعلم ان «العجلة قد اكملت دورتها ، وانا هنا» ؛ كما نجد (مارلو) وبخاصة في **ادوارد الثاني** يسمح للعجلة ان تدور بضعة دورات قبل حلول الفاجعة ، وبذلك يتحدى وصايا إرسطو ضد أساليب الحوادث أو الملحمة في المأساة بنجاح مذهل .

لكن الفترة القروسطية تشكل ، برغم ذلك ، نوعاً من الانقطاع ؛ ففي تلك المرحلة عندما انتقل **كتاب الشعر** الى اوروپا الغربية على يد ابن رشد و (هرمانوس) (الذي نقله الى اللاتينية في القرن الثالث عشر ونشر في البندقية عام ١٤٨١ ثم اعيد طبعه عام ١٥١٥) تسنّمت الحبكة من جديد مركز الصدارة في نظرية الادب الخلاقة . ان الاجتماع الفذ بين حاجة المذهب الانساني لتحديد عملية الأدب وبين وصول تعليقات ابن رشد على نسخة مغربلة من **كتاب الشعر** قد خلق عاصفة من النظريات دقق فيها (برنارد واينبرك) في كتاب بعنوان **تاريخ النقد الأدبي في عصر الانبعاث في ايطاليا** . وكان من نتيجة ذلك نقاش طويل لم يحلّ ، صاحبه ظهور قواعد جديدة تلبّي كل حاجة . لقد

تسلمت المئة الخامسة عشرة نسخة هجينة ما لبثت ان توضحت بالتدريج ، لكنها تحولت بما توافر عليها من تفسير فغدت خلقاً جديداً بمزاوجتها مع (هوراس) اضافة الى الاشارات الى افلاطون ، والصيغ الجديدة ، والأدب الجديد .

كان بالآداب المحلية حاجة الى نظرية في الشعر شاملة ، ويبدو انها قد علقت بين حماسها لصيغة جاهزة قوامها ارسطو وهوارس، وقلقها حول شكل الأدب المنتظر. وكان الأمر بالنسبة اليهم مسألة ولادة ثانية حقاً ، من حيث شعورهم ان تلك التأليفات باللغات المحلية كان عليها ان تعيد الى الحياة أشكال الادب الكلاسي من حيث الحبكة والالفاظ معاً . وقد ارادوا اظهار مساواتهم بالفترة الكلاسية باتخاذ المعايير الكلاسية وتطبيقها بدقة . ومثال ذلك كتاب (أنتوني ريكوبوني) المتأخر ، بعنوانه/ اللاتيني / **عن كتاب الشعر لأرسطو وهوراس مجتمعين** (الذي وضع له (واينبرك) تاريخاً بحدود ١٥٩٢) . يسوق هذا الكتاب أمثلة متشابهة من أرسطو وهوراس ، تزينها صور بلاغية يستدعيها فن الشعر ، كتاب هوراس . ومما قد يفوق أهمية نمطية المثال كون المثال يفرط في التفصيلات ، كما في حالة (كاستلفترو) الذي حاول ، رغم تردّده ، ان يتعمق في فكرة التقليد ،فذهب الى القول ان الجمهور يجب ان يحمل على الاقتناع بانه لا يشهد تمثيلاً ، بل انه يشهد الفعل نفسه ، على فرض ان البطل ، كما قد نقول ، سيوافق على تحديد

ظروف حياته، وسقوطه المأساوي في الساعة السابعة من مساء يوم بعينه :

.تكمن الصعوبة ، كما سلف القول ، في اللب من الحاجة الفعلية لتفسير أرسطو . يتميز أسلوب **كتاب الشعر** بمرجعية مفزعة ، فهو ليس بفن تطبيقي ، بل ان فكرة التطبيق بعينها تثير عدداً من المسائل والمشكلات . فمما يقال مثلا إن ابن رشد قد غربل **كتاب الشعر** وأربكه اذ «عرّبه» اي عندما أفاد من الأدب العربي لتفسير آراء أرسطو . وقد لا يكون ذلك صحيحاً ، فقد يأتي يوم يستطيع فيه عالم بالاغريقية والعربية ان يكشف عن طبيعة هذه (الغربلة) وطريقتها ، فيظهر التغييرات الضرورية لدى تطبيق هذه النظرية بشكل عملي وعلى نطاق واسع . ومن التمرينات المفيدة في توضيح مدى ما وصلت اليه المشكلات والخصومات التي أثارها المنظِّرون الايطاليون بعد ذلك ان ندقق في مقدار ما أُدخل تحت عبارات أرسطية رئيسة ، ذكرها (واينبرك) في كشّاف كتابه . كان الايطاليون ، مثل ابن رشد ، يتناطحون مع مشكلات تطبيق ما يبدو نظرية متقنة في فنون أدب بأكمله .

ولندع جانباً متابعة تلك الصراعات ، وهو أمر أحسن (واينبرك) تناوله ولنعد الى الأشواك في النص الأرسطي نفسه ، وما في نص هوراس وافلاطون على نطاق أشد تخديداً . يجد

من يتناول فن ارسطو صعوبة في كل مرحلة تقريباً فيضطر في الأخير ان يتصرف حسبما يراه من تفسير . واذ يكون المرء في مرحلة التناول ، يجد أن مصاعبه تبدأ بهذه الناحية من تعليمات ارسطو . فان كان عليه ان يبقي المشهد الذي يصف تحت نظره دائماً لغرض الإبقاء على شبيه الحقيقة ، وجب ان يكون لذلك المشهد وجود سابق في التاريخ او الاسطورة او التجربة . فماذا تكون طبيعة الابداع والحالة هذه ؟ هل يخلق الشاعر « من لا شيء » فعلاً سيبدو ممكناً او محتملاً ، أم أن عليه الالتصاق بما هو معروف ؟ وإن كان عليه الابتداء بالخطوط العامة ليملأها بالحوادث التفصيلية ، فهل يكون مرتبطاً بقصة تقليدية في الحوادث العامة وطليقاً منها في الحوادث التفصيلية ؟ أم انه طليق في الحالين ؟ إن ما يستعرضه أرسطو من أدب لا يفيد كثيراً في الجواب ، لانه إما ان يكون مفقوداً او ان موضوعه تقليدي بشكل غامر .

لقد سبق الحديث عن طبيعة الأزمة وموضعها بين العقد والحل ، لكن ارسطو يزيد ذلك تعقيداً . فهو يذكر ان التعقيد في مسرحية ‹ثيودكتس› بعنوان لنسيوس كان قد بدأ قبل ان تبدأ المسرحية ، فيبدو لذلك أنه يريد القول إن المسرحية ، في حدود القواعد ، يمكن ان تقوم بأكملها تقريباً على الكارثة او الحل . إن هذا مما يلغي بأشكال ذات مغزى فكرة البناء على أسس من البداية والوسط والنهاية ، إن لم يكن لسبب فلأن

التحول من هذا الترتيب الثلاثي الى ركني التعقيد والكارثة ينطوي منطقياً على قطع المسرحية في منتصف الوسط ـ وبخاصة إذا طلب المرء قواعد محدّدة لا تتغير .إن هذا النوع من التفكير ما يزال شائعاً بين بعض نقاد شكسبير مثلًا ، إذ يبحثون عن الأزمة او التحول في موضع أقرب ما يكون الى المشهد الثالث من الفصل الثالث ، ثم يفسرون المعنى جيئةً وذهاباً من تلك النقطة . وقد كان ذلك بالطبع صحيحاً من حيث التأليف في بناء مسرحيات « القواعد » الكبرى عند (كورنيّ) و (راسين) .

زعم ارسطو في وصفه المأساة أول الأمر ان كل مأساة تتكون من حبكة وشخصية ولغة وفكرة ومشهد وغناء ، تكون الحبكة اهمها جميعاً وقد أشار كذلك ان الفكرة والشخصية وسيلتان تقودان بالطبع الى نجاح الفعل او فشله . ويبدو انه يريد القول ان الفكرة والشخصية سببان كافيان للفعل ، وهو شرط يجعل من الثلاثة مكونات مجتمعة للكل ، لا متفرقة . ترى هل يقول بالوحدة ام بالتفرقة هنا ؟ واذا نظرنا الى الحبكة بوصفها الأهم ، الا يتحتم إدخال فعل الشخصية والفكرة لمساندة القول ان الفعل حركة جسدية ؟ يقدم (ر . س . كرين) في دراسته الفذة « مفهوم الحبكة وحبكة رواية توم جونز » تقسيماً بعينه يمكن ان يتغلب على هذه المشكلة . فهو يزعم ان الحبكة كلمة تركيبية تنطوي على ثلاثة تطويرات سببية ينتج عنها حبكات الفعل ، وحبكات الشخصية ، وحبكات الفكرة . ان هذا

التفسير مما يرفض القول ان حبكة الفعل ترتيب آلي محض ، وهي النتيجة التي تم الوصول اليها عن طريق القواعد الدقيقة وتأويلها ، مما جعل من افكار ارسطو ، بحلول القرن السابع عشر ، تقاليد ضيقة يمكن التخلي عنها :

من المستحيل . . . أن نحدّد بشكل وافٍ ماهية أية حبكة ما لم ندخل في صيغتنا العناصر الثلاثة جميعاً او الاسباب التي تكون الحبكة تجميعاً لها ؛ ويتبع ذلك ايضا ان الحبكات تختلف في البناء حسب أحد المكونات السببية الثلاثة التي تستخدم مبدأ تجميع . فيوجد لذلك حبكات فعل ، وحبكات شخصية ، وحبكات فكرة . ففي الاولى يكون مبدأ التجميع تغيراً مكتملاً ، تدريجياً او مفاجئاً ، في وضع البطل ، وتؤثر فيه الشخصية والفكرة (كما في مسرحية **اويديبوس** ورواية **الأخوة كرامازوف**) ؛ وفي الثانية يكون المبدأ عملية تغيّر مكتملة في الشخصية الاخلاقية للبطل ، يسرع فيها الفعل ويشكّلها ، وتتضح من خلاله ومن خلال الفكرة والشعور (كما في رواية «جيمز» بعنوان **صورة سيدة**) ؛ اما في الثالثة فيكون المبدأ عملية تغيّر مكتملة في فكرة البطل ، وبالتالي في شعوره ، يتحكم فيها ويوجهها كل من الشخصية والفعل (كما في رواية

(بِيْتر) بعنوان ماريوس الابيقوري) .

(كرين ، ص ٣٠٦)

هذا قلب طريف لآراء ارسطو ، يستخدم فكرة عميقة عن الحبكة والفعل لاقامة هيكل افكار يسيغه الجمهور الحديث. يستعيض (كرين) عن كلمة المأساة بالحبكة ، ويبدأ منها . لقد زاد أرسطو في تعقيد الأمور في المقطع الثامن عشر من كتاب **الشعر** حيث يذكر اربعة انواع من المأساة ، يمكن الجمع بينها في الحالة المثالية ، وهي : المأساة المعقدة (التي تستند الى الانقلاب او الكشف ويمكن مقارنتها بحبكة الفعل عند (كرين)) ومأساة المعاناة ، ومأساة الشخصية ومأساة المشاهد . ويذكر (كرين) النوع من التفريق نفسه اذ يشير الى سابق العلاقة بين الحبكة والشخصية والفكرة ، لكنه في الأخير يقدم نظريته وهي ضرورة تنشأ عن طبيعة المشكلات في نص أرسطو .

ثمة نقطتان أُخريان في كتاب **الشعر** يجب ذكرهما : فكرة الفعل الواحد ووسيلة إحداث الاشفاق والخوف . لقد حظي استخدام الفعل الواحد ، وما ينتج عنه من وحْدة ، باهتمام واسع في النظرية الأدبية التي أعقبت كتاب **الشعر** مما أدى الى قاعدة الوحدات الثلاث ـ الفعل والزمان والمكان . لقد ذهب ارسطو الى حد القول ان هوميروس كان يتلقى إلهاماً إلهياً اذ اختار فعلاً واحداً لحكاية كل من **الألياذة والأوذيسة** ولم يخطيء فيحاول

الكتابة عن الحرب الطروادية برمّتها او عن كل واحدة من انجازات (يوليسس) . يجب ان تكون الحبكة كلاً لكي تكون مؤثرة ـ اي يجب ان يكون لها بداية ووسط ونهاية ، ويجب ان يكون لها حجم ، بمعنى الكبَر والاتساع ليسهل على الذهن الاحاطة بها . ان البناء الذي يقوم على الحوادث ينكر ذلك فيؤدي الى الاضطراب فيعتم على الهدف الذي يقصده الشاعر . ولا يهتم ارسطو بالحبكة المزدوجة ، بل يرى ان الاتساع يفيد من الحبكة المركبة التي تستخدم التبيّن وانقلاب الحال .

إن هذا التوكيد على فعل واحد كامل مجرد من الزوائد والحوادث لا يؤدي وحده الى جدل نظري . لكن الفعل يحدث في المكان والزمان ويسهل ان يشتبك في الجذر من تعريف (المحاكاة) . ما العلاقة بين العالم الطبيعي والفن ؟ هذا سؤال مرهق ، كما يعلم جميع الجماليين . هل يقصد ارسطو بالمحاكاة ان الفن يقلّد الطبيعة بشكل كامل ؟ واذا كان الامر كذلك ، فان المأساة التي تمثل على المسرح يجب ان تقنعنا انها تحدث هناك ، في مكان واحد يمثله المسرح بشكل محاكاة في زمن واحد ، لكي يمكن استيعاب الفعل بمقاييس شبه الحقيقة الزمني . ولا يكون ارسطو دقيقاً في هذه المسألة ، اذ يقول ان الطول يعتمد على الزمن اللازم احتمالاً او ضرورةً لإحداث تغيّر من السعادة الى الشقاوة او بالعكس . كان النقاد

SS

الايطاليون والكلاسيون المحدثون يؤثرون الوحدات الثلاث في الدرامه ، مع استثناءات قليلة بارزة (من يجرؤ في صحبة امثال (كورنيّ) و (بن جونسن) ان يذكر المرتدّ (آنتوني مندي) الذي كان يوماً « خير من لدينا في الحبك)؟ » ، لكن افضل من كتبوا الدرامه لم يفعلوا ذلك .

وأخيراً ، كيف يحبك الكاتب فيخلق الاشفاق والخوف ، ليس خلال أداء الدرامه وحسب ، بل عندما يستمع أحدهم الى الحكاية ؟ إن أقل الأجزاء أهمية من الجواب يمكن تفسيره بطريقة واضحة : يسهل غالباً إثارة الاشفاق والخوف بوساطة انقلاب الحال او التبين البارع ، لأن المفاجأة تنضم الى المنطق . ومن أسفٍ ان الاشفاق والخوف لا يتصفان بالآلية ، بل انهما ينضمان الى عنصر محيّر في عرض ارسطو قوامه « لا أدري ماذا »/كما يقال في الفرنسية/ . وهما ، شأن الفعل والحبكة ، يشكلان الهدف المقصود في المأساة ، مهما كان ذلك . فهما يصدران بشكل طبيعي عن الفعل فيشكلان لذلك جزءاً أساساً من الحبكة . ونجد (فورستر) ، الذي يعارض ارسطو في قصده ، ينتقد حبكات (هاردي) ، لأنها تقع تحت سيطرة كبيرة من القَدَر خارج حدود الفعل ، في حين يجب ان تكون ذات نمو داخلي . يصرّ (فورستر) ان تعمل شخصية البطل من خلال الفعل ، ولكنه في الأمور الأساس يطلب ما يبتغيه أرسطو في (المحاكاة) .

SS

واذا يعالج (ر . س . كرين) المشكلة ، يصل الى القول ان ثمة فرقاً بين بناء الحبكة وشكلها (الفعل او القوة) وهو مما يؤدي الى الاشفاق والخوف وما ينتج عنهما من تطهّر :

> لكن من الواضح ، من وجهة نظر فنية ، ان هذه القوة التي تكوّن شكل الحبكة ، هي أهم خصلة تنطوي عليها أية درامه او رواية ؛ فهي في الواقع أبرز ما يميز أعمال المحاكاة عن جميع ما عداها من انواع الانتاج الادبي . ويتبع ذلك ان الحبكة ، اذ ينظر اليها من ناحية الشكل في اي عمل محاكاة ، لا تكون ، بالنسبة للعمل اجمع ، محض وسيلة ـ إطار او أداة وحسب ـ بل الهدف النهائي الذي يجب ان يوضع في خدمته ، بشكل مباشر او غير مباشر ، جميع ما في ذلك العمل ، اذا اريد للعمل ان يقوم كلاً واحداً .

(ص ٣٠٨)

وهذا جواب جيد خلاق ، لا يخلو من نبرة أرسطية .

ويجب ألا يشطّ المزار بين أرسطو وبين كل من هوراس وأفلاطون ؛ إذ بالرغم من أثرهما الشديد في تكوين قواعد الكلاسية المحدثة ، يميلان إلى الارتباط ، في نظرية الحبكة في الأقل ، بالأفكار الأوسع والأشد وضوحاً عند أرسطو . ويسهل دمج الكثير من نظريات هوراس بنظريات أرسطو ، رغم

أن اثنتين من أفكاره ـ وهما فكرة اللياقة ووظيفة الفن أن يعلِّم ويسلّي ـ تقومان على حياة خاصة بهما . تتطلب اللياقة أن تتسق جميع أجزاء العمل بعضها مع بعض ، لا حسب شبيه الحقيقة وحده ، رغم أن ذلك ضروري جداً لنظريته ، بل حسب القواعد الداخلية التي تقيم ذلك الاتساق . إن هوراس لا يحفل أبداً بغريب الزخرف الذي يتخطى حدود اللياقة ، فهو يفتتح « رسالة إلى بيسونس » وهو العنوان الذي سبق **فن الشعر** بصورة مضحكة عن رؤوس بشر وأعناق خيل وحيوانات ذات ريش ونساء نصفهن الأسفل من جسم السمك ، مما لا يقوى على تصويره غير رسام يتعامل بالسخف :

> يا أصدقائي ، ألا يغلبكم الضحْك لو رأيتم رساماً يرسم صورة فيلصق رأس إنسان على عنق حصان ، ويجمع في مخلوق واحد أعضاء حيوانات شتى ، تكسوها رياش مستعارة من كل طائر ، أو يرسم مخلوقاً نصفه الأعلى وجه امرأة بارعة الحسن ، وأسفله سمكة أسود ذيلها ؟

/ترجمة بقليل من التصرف/

وهو شديد الوعي بالجمهور الذي يجب أن يُحمل في اتجاه الدروس التي يعلّمها الفن ، عن طريق المحاكاة ، مما يعكس العالم كما هو ، ويمكن أن ينظِّم حسبما يراه الشاعر .

ويجب أن يُدقق النظر في الأنماط من حيث علاقتها بالأسلوب اللائق الذي سبق وضعه لها ، فتدرس أخلاق البشر وعاداتهم لتمثل بشكل مناسب في الفن - فيظهر الشيوخ شيوخاً والشباب شباباً . وإذ يجري تنظيم كل شيء بشكل مناسب ، **فيحدد النمط وتضبط** اللغة في نظام ، ينشأ السرور ، فيستطيع الشاعر من خلاله أن يقوم بواجبه في التعليم . وهكذا يتخذ الشعر وظيفة أخلاقية ربما كانت في المنطوى من الفلسفة الأخلاقية عند أرسطو ، لكنها لا تتضح بشكل كافٍ في **كتاب الشعر** .

وعندما جرى التزاوج بين أفكار أرسطو وهوراس في المئة الخامسة عشرة غدت هذه قضية كبرى تدفع إلى التوحيد .

لكن الاضافات الأفلاطونية قد أعانت تلك القضية وأعاقتها في آنٍ معاً . لقد مدح أفلاطون إلهام الشعر في محاورتي **فايدروس** و**آيون** لكن الوثيقة الوحيدة التي تخدم أغراضنا ترد في مقطع صغير من الكتاب العاشر من **الجمهورية** حيث يضع «المحاكاة» في المرتبة الثالثة بعد الحقيقة وظل الحقيقة ، وينفي الشعراء من الدولة لأنهم لا يقولون الحقيقة . وكان لا بد أن يؤدي ذلك إلى تساؤلات حول طبيعة « المحاكاة » ، لا بخصوص العلاقة بين الفن والواقع حسب ، وإنما حول « سبب وجود » المحاكاة في عالم مسيحي . ولا يكفي ما شاع في المئة الخامسة عشرة من عبارات مستهلكة بأن

لا بأس من المحاكاة لأنها مفيدة . هل « المحاكاة » حقيقية بأي شكل ؟ أم هل يمكنُ اجتماع « المحاكاة » مع طبيعة الوجود ؟ لقد أقام شكسبير استعارة جمالية من هذه المسألة :

أودري : لا أدري ما « شاعرية » هذه : أهي صادقة في الفعل والقول ؟ أهي شيء حقيقي ؟
تچستون : في الحق ، لا ؛ لأن أصدق الشعر أكثره تظاهراً ؛ والعشاق هواهم مع الشعر ، فما يقسمون عليه في الشعر يمكن القول إنهم يتظاهرون به بوصفهم عشاقاً .
أودري : أتودّ إذن لو أن الآلهة قد جعلتني شاعرية ؟
تچستون : في الحق ، أودّ ؛ لأنك تقسمين لي أنك صادقة ؛ فلو كنتِ شاعرة لكان لي بعض الأمل أن تكوني متظاهرة .
أودري : ألا تريدني أن أكون صادقة ؟
تچستون : في الحق ، لا ، إلا إذا كنتِ سيئة الحظ ؛ لأن اجتماع الصدق بالجمال كاجتماع العسل بالسكّر .
جاك : (جانباً) يا له من أحمق !

كما تهواه ٣/٣

لم يسبق لهذا السؤال أن حظي بإجابة أفضل أو أدق ـ الصدق والفن ، العسل والسكّر ، وهزّة الكتفين بغير مبالاة من البهلول . لكنه بقي ، برغم ذلك ، مصدر إزعاج مقيم . كيف

يكون القصص حقيقياً ، وهل كونه محبوكاً ومرتّباً باختيار يبعد « المحاكاة » عن الحقيقة باتجاه الأكاذيب ؟

بحلول القرن السابع عشر ترسخت القواعد وتطور أدب يقوم على قواعد ، من غير إمكانية انتصار أو غلبة فعلية . وإذ شاع الحديث عن القواعد بدأ الثائرون يُسمعون أصواتهم . لقد دارت رحى ما صار يدعى بمعركة القدامى والمحدثين على جبهات متعددة في فترة آلت إلى التحولات الانشقاقية في القرن الثامن عشر . يقدم «درايدن» **في مقالة في الشعر الدرامي** بأسلوب فني أنيق وثيقة شاملة تلخص أغلب تلك الخصومات والقضايا . هنا أربع وجهات نظر تتهادى على أمواج « التيمز » وهي ملفعة بأسماء إغريقية - يوكينيوس ، كرايتس ، ليسيديوس ، نياندر - تصاحبها على البعد أصوات المدافع في معركة يلتحم فيها الانكليز والهولنديون . ويدور الموضوع حول الحبكة والبلاغة ، كما يتناول النقاش اتباع القواعد أو عدمه ، وأفضلية القدامى أو المحدثين ، والفرنسيين أو الانكليز من الدراميين ، وباختصار ، كيفية التأليف وأي نوع من التأليف يكون موضع مدح . وهي مناقشة عادلة مربعة الأطراف تتعمد ألا تنتهي بحلّ . لقد درج العرف أن «نياندر» يمثل «درايدن» نفسه ، فهو يتكلم « بصفته الشخصية » **في دفاع عن مقال في الشعر الدرامي** ، لكن التلاقي الهادىء بين وجهات النظر متعددة المستويات في المقال الأصلي ، والتمازج الرفيق وعدم البتّ

الهادىء مما يشير إلى موقف مرحلي معبّر . لكن المعركة تنتقل من هذا التسامح النسبي إلى ضراوة في القرن اللاحق ، إذ يضعف سلطان الكلاسية ، ويخيم ظل « ربة البلادة » على القواعد المنتظمة التي كانت فيما مضى تنير الابداع الأدبي .

إن من الخطأ الظن أن تقاليد الحبك قد ماتت لأن رواية **تـريسترام شاندي** قد صورت استحالتها المطلقة :

يجب أن تعلمي يا أمي ـ لكن لدي خمسين مسألة أكثر إلحاحاً يجب أن أعلمك بها قبل ذلك ـ لدي مئة مشكلة وعدتُ بتصفيتها ، وألف همّ وبليّة خاصة تراكمت على رأسي ثقيلة مضاعفة ، يأخذ بعضها بخناق بعض ـ اندفعت بقرة (في الغداة) خلال التحصينات التي أقامها عمي (توبي) والتهمت علفتين ونصف من اليبيس ، واقتلعت أخضر الجذور قبالة السياج والطريق المسقوف . يصرّ (ترم) أن يمثل أمام محكمة عسكرية ـ وأن تقتل البقرة ـ وأن يصلب (سلوپ) ـ وأن تنهال عليّ الهموم ـ وأن أُجعل شهيداً في يوم تعميدي ـ يا لنا جميعاً من مساكين ! ـ أريد ما يحصنني ـ ولكن ليس من وقت نضيعه في التمني . لقد تركت أبي مضطجعاً على فراشه ، وإلى جانبه عمي (توبي) في كرسيه المزركش ، ووعدت أن أعود إليهما في ظرف نصف ساعة ، وها هي ذي قد مرت خمس وثلاثون دقيقة

هذه من دون شك أعظم التعقيدات التي تعرض لها مؤلف على قيد الحياة ـ لأني يا سيدي عليّ الانتهاء من كتاب (هافن سلوكنبرجيوس)[٤] ـ ومن سرد محاورة بين أبي وعمي (توبي) عن حلول قدمها (پرگنتز) و (سكروديروس) و (أمبروز) و (پارايوس) و (پونوكراتس) و (گرانگوزييه) ـ كما عليّ ترجمة حكاية من (سلوكنبرجيوس) وكل ذلك بخمس دقائق أقل مما لدي ، بل من دون أي وقت بتاتاً ؛ ـ يا له من رأس ! ـ وددت لو أن أعدائي استطاعوا رؤية ما في داخله ! إن التقاليد لا تزول بسهولة ، فالإنكار المطلق نفسه لا يعينها على البقاء حيّة ، لكن من عادة النظرية أن تعود للحياة من جديد .

إن واحداً من أكبر النقاد أثراً في أواسط القرن العشرين ، وهو (نورثرپ فراي) قد أعاد الاهتمام بأرسطو إذ أعاد تفسيره بميل قوي إلى مذهب (يونك) . ينثر (فراي) الأسماء الأرسطية في كتابه **تشريح النقد** بشكل يكاد يكون على غير هدى ، لكن أوضح ميزة في الكتاب انفصاله عن الماضي ، والأهم من ذلك تطويراته كلمة (الأسطورة) بما يقترب من آراء (يونك) بشكل عجيب ومن الطريقة التي ترتبط بها هذه الفكرة مع كلمة (ميثوس) أو الحبكة عند أرسطو . لا شك أن (فراي) معنيّ بالحبكات ، لكن جميع الأدوات الأرسطية لا تزيد عن كونها

ملاحظات نحو تطوير مختلف تماماً لفكرة الأسطورة في الأدب .
وتسود (نظرية الأساطير) بين مقالاته النظرية الأربع . فهي أطول من مقالته الثانية بعنوان (نظرية الأنماط) وتتفوق كثيراً على المقالتين الأخريين بعنوان (نظرية الصيغ) و (نظرية الرموز) . وسرعان ما يكشف (فراي) اعتماده النظري على أرسطو أساساً ، إذ يستقي أغلب مفرداته منه ، لكنه لا يلبث أن ينسلخ عنه إلى مسائل من صنعه هو . وقد يكون من المناسب وضع (فراي) في مرتبة هوراس (هذه الأيام) ـ ظريف ، غير منفصل تماماً عن مصادره ، انتقائي ، وصفي ، وسلطوي .

يقصد (فراي) أن يصف الأدب ويقوّمه : ويبدو كتابه في كثير من الوجوه أشبه بدفاع حديث عن الشعر بوجه العدو المحدق ، كما أن (المقدمة الجدلية) عنده تدعو بشكل خاص أن يكون النقد دراسة منهجية . إن مما يسوغ العلوم الطبيعية ما يقف وراءها من طبيعة تجريبية ، كذلك يجب أن يكشف ما للأدب من أساس ملموس يمكن أن تصدر عنه أنظمة مهمة وتحليلات منهجية . تقع هذه المقدمة في صنف شبيه العلم ، لكن المرء لا يملك إلا أن يتساءل إن كان العالم يرغب أن يرى مثل هذا التملق للطريقة العلمية يصدر عن امرىء يعنى بالدراسة الانسانية . إن اعتماد (فراي) على أرسطو يمنحه مرجعية محترمة فيقدم بوضوح حديثٍ جاد الأسلوبَ القروسطي الذي كان موضع سخرية (پرتلوت)[٥] .

يبدأ (فراي) حيث يبدأ أرسطو، وفي غضون صفحة ونصف من مقالته الأولى (النقد التاريخي: نظرية الصيغ) يخرج المؤلف بقارئه عن حدود الأرسطية إلى الفرضية النظرية بالغة الأصالة عند (فراي). وإذ كان أرسطو يقيم معدات مقالته، أفاد بأن الأدب يقدم أناساً أفضل أو أسوأ منا أو مثلنا. يقيم (فراي) أساس نظامه على هذه العبارة غير الجذابة، ولا يلبث أن يقدم طريقة منتظمة للنظر في جميع أنواع الحبك. إن اقتطاف المقطع برمته يعبّر عن الانجاز النظري عند (فراي) كما يعبّر عن الحماس الخلاق الذي بعثه في كتابه:

لذلك يمكن تصنيف القَصص، لا بشكل معنوي، بل حسب قدرة الفعل عند البطل، التي قد تكون أعظم مما لدينا، أو أقل، أو مثلها تقريباً. وهكذا:

١ - إذا كان البطل أفضل (في النوع) من الآخرين أو محيطهم، غدا كائناً إلهياً، وغدت قصته «أسطورة» بما يفهم من قصة تحكى عن إله. تشغل مثل هذه القصص مكانة مهمة في الأدب، لكن القاعدة أنها توجد خارج صنوف الأدب المعتادة.

٢ - إذا كان البطل أفضل (في الدرجة) من الآخرين أو من محيطه، غدا من أبطال (الرومانس) الذين تكون أفعالهم عجيبة لكنهم لا يختلفون عن البشر... نكون هنا قد ابتعدنا عن الأسطورة بمعناها

الدقيق نحو القصص الأسطوري والحكاية الشعبية والحكايات /الجرمانية/ وما اتصل بها وتفرع عنها من ضروب الأدب .

٣ ـ إذا كان البطل أفضل في الدرجة من الآخرين لكن ليس أفضل من محيطه الطبيعي ، يكون قائداً . . . وهذا البطل من صيغة (المحاكاة العليا) كما في أغلب الملاحم والمآسي ، وهو أساساً ذلك النوع من البطل الذي كان في ذهن أرسطو .

٤ ـ إذا كان البطل لا يفضل الآخرين ولا يفضل محيطه فهو واحد منا : ونحن نستجيب إلى معنى إنسانيته المألوفة ، ونطالب الشاعر بقوانين الاحتمال نفسها التي نجدها في ما لدينا من خبرة . وهذا ما يعطينا صيغة البطل من (المحاكاة الدنيا) وهو ما نجده في أغلب الكوميديا والقصص الواقعي . إن صفتي (عليا) و (دنيا) لا تحملان شيئاً من معاني القيمة النسبية ، بل هما من باب التصنيف . . .

٥ ـ إذا كان البطل أدنى في الذكاء منا ، بحيث يتولد لدينا شعور بالنظر من علٍ إلى مشهد عبودية أو إحباط أو سخف ، يكون ذلك البطل من الصيغة (الساخرة) . . .

ss

إذا ألقينا نظرة على هذه القائمة تبدى لنا أن مركز الجاذبية في القصص الأوروبي قد انحدر خلال خمسة عشر قرناً مضت .

(ص ص ٣٣ - ٣٤)

بشمول صيغ (المحاكاة العليا) و (المحاكاة الدنيا) و (الساخرة) استطاع (فراي) أن يلمّ بأطراف المشكلة الكلاسية المحدثة عن الأنماط والأساليب ، فقدم بهذا التصنيف منهجاً بالغ العمق لتبويب أنواع الحبكات عن طريق دراسة أبطالها .

ويستمر نظامه المنهجي فيمتزج بالدورات النباتية ، وآلهة الشمس وغيرها من المفهومات الأسطورية عند (يونك) ، ولكن ثمة عودة مستمرة من المفردات الأرسطية وإعادة تعريف متواصل للمصطلحات الاغريقية . ومثلما يكون تاريخ الأدب مسيرة نظريةِ الصيغ ، يؤمن (فراي) بتحول دائم وإعادة تقويم لكلمات أرسطو عبر تاريخ الأدب . فهو يتناول (فكرة) أرسطو مثلاً (بصيغتها الاغريقية « دايانوئيا » التي يصرّ عليها ، لأنه كما يبدو يشعر بحاجة إلى إعادة ترجمتها دوماً) ويزعم أن « الموضوع » هو المصطلح النقدي الحديث ، إذ يجيب عن السؤال (ما « مغزى » هذه القصة ؟) (ص ٥٢) . وهو ينتقل بتطوير مفرداته إلى تخوم جديدة في مقاله اللاحق (الأسطورة والقَصص والإزاحة) . وهو يزعم هنا أن الموضوع ذو ثلاث طبقات - فهو (موضوع) بالمعنى التقليدي ، وهو (دايانوئيا) أو الانعكاس

المركز الذي توحي به القصيدة للقارىء المتأمل مما يكون أبعد من مفرداتنا الأدبية البدائية ، وثمة معنى ثالث تعبّر عنه كلمة (ميثوس) أو الحبكة إذ ينظر إليها كوحدة آنية ، عندما يكون شكلها برمّته واضحاً في الذهن (ص ٢٤) . فالموضوع ، إذن ، يصبح الكلمة العامة ، التي تحل محل الحبكة ، أو كما يشير بعد ذلك في تردد ، تختلط معها عن كثب في إنتاج الفعل (ص ٢٨) .

يوجد هذا المقال الأخير في كتاب **خرافات الهوية** الذي يعالج في تطبيق عملي نقدي النظرية التي يتناولها (فراي) في كتاب **تشريح النقد** . ويخلق هذا الانتقال التشتت والاضطراب نفسه في المصطلحات النقدية الذي يميز محاولات الانتقال من نظرية أرسطو إلى التطبيق في مرحلة أسبق مما يفضل (فراي) أن يقال عنه علم الأدب . لا شك أن العامل الرئيس في النقد الأدبي يتصل بواقع مؤلم سببه أن مفرداتنا النقدية بدائية ، وأننا لا نمتلك الكلمات للتعبير عما قد نبلغه من تفكير دقيق . ويصح القول كذلك أن الكلمات عرضة للتغير مع مرور الزمن ، لذا يجب أن تتخذ الكلمتان (ميثوس) ، و (دايانوئيا) معنى جديداً ، إذا سارت الأمور بشكل طبيعي . لكن الذي لا يتضح تماماً ما يدفع (فراي) أن يلتصق دوماً بالكلمات الإغريقية التي يزاوج أو يفرق بينها ، يعادلها أو يمحو عنها ما يعلق بها من معنى ، حسبما تدعو إليه الحاجة النقدية . إن (فراي) واحد من

أعظم النقاد عندنا ، ولا يملك المرء إلا التمني لو أن معالجته مسألة الشكل والمحتوى («ميثوس» والأسطورة) قد قدّر لها أن تزيد في توضيح المفردات النقدية .

نشر «إدوين ميور» في عام ١٩٢٨ كتاباً صغيراً كانت الرواية موضوعه العام كما سبق أن عالجها «فورستر» و «لَبُك» و «كاروذرز» وبخاصة ضروب تنظيم الحبكة مما تقوم عليه أنواع البناء . وهذا الكتاب **بناء الرواية** متواضع ومهم في آنٍ معاً بوصفه دراسة تمهيدية . لقد صدرت طبعته العاشرة في عام ١٩٦٧ وما زال يحتفظ بأهمية وانتشار . وقد درج النقد القصصي في القرن العشرين على التركيز على الرواية دون أغلب الأشكال الأخرى ، ويقع كتاب «ميور» في هذا السياق . بما أن الكتاب قد تم تأليفه قبل بداية الحركات الطليعية ، فإنه يتميز بتلك البساطة السلسة التي تطبع اليوم أغلب الكتابات النقدية التي لم تأخذ كثيراً عن علم النفس أو الفلسفة أو كليهما معاً ، وهو ، شأن أغلب الكتب الوصفية ، يقوم على التخطيطات ويتميز بشكل خاص بتصنيفاته المباشرة ، واهتماماته الأدبية المحضة ، أن لهذا الكتاب بادي البساطة قيمته لدى من يريد البداية بالرواية ، ولديه بقية من يقين أن أرسطو ربما كان على حق يوم زعم أن الحبكة روح الفن القصصي . ويقدم الكتاب فصلاً آخر يستعرض المشكلة المعقدة التي تدور حول المعنى الفعلي للحبكة وحول إمكانية وصفها .

« إن اصطلاح الحبكة . . . اصطلاح محدّد ، اصطلاح أدبي ، يمكن تطبيقه بشكل عام . ويمكن استخدامه في أوسع المعاني شمولاً . وهو يحدد لكل امرىء ، لا للناقد حسب ، سلسلة الأحداث في قصة والمبدأ الذي يضم أطرافها معاً » (ص ١٦) ، هذا ترديد مفيد لأفكارنا البدئية حول الحبكة ، في وضوح يميز الفصول الأولى عن روايات الفعل والشخصية : فرواية الفعل تخلق شخصيات محددة تدعم الحدث وتشمل أغلب قصص المغامرة والأعمال التي تقوم طبيعتها على الأحداث المحضة ، مثل مسرحية «مارلو» بعنوان **دكتور فاوستس** . لكن رواية الشخصية (مثل **معرض الخيلاء**) لا تعنى كثيراً بالتطور السببي للفعل وتقوم حبكتها بشكل عشوائي بحيث يمكن تركيز طاقتها جميعاً على الاسهاب في وصف الشخصيات . وفي فصل لاحق عن الزمان والمكان (يخلو من التفلسف العابث الذي لا يتسق مع رؤ ية «ميور») يشير المؤلف أن رواية الفعل تستند إلى تفتّحها في الزمان ولا تعنى كثيراً بحدود المكان . في حين تستند رواية الشخصية على المكان وهي لا ترتبط بزمان أساساً .

إذا تجاوزنا ما يسوقه المؤلف من تصنيفات وما تحمله من تعليمات أولية ، نجد الفصل الرئيس يدور حول الرواية الدرامية ، وهو ذروة الأسلوب ، ويصدق على ما يدعوه أرسطو بالمأساة ـ رغم أن «ميور» يحاذر من ذكر أرسطو . ففي الرواية

الدرامية (وكانت «جين أوستن» أول من كتبها واستمرت خلال **مرتفعات وذرنك** حتى «هاردي» في بعض رواياته) يتساوى الزمان والشخصية في الأهمية فلا يجور بعضهما على بعض ـ بل إنهما يغيمان تحت وطأة القوة باعثة الحياة مما تنطوي عليه العلائق الداخلية في الرواية . يقتطف «ميور» فكرة «نيتشه» عن « تآكل الاستدارات » فيقول إن « خطوط الفعل يجب أن تحدد ، لكن الحياة يجب أن تفيض عليها دوماً فتلويها » (ص ٤٨) . وهو يعنى بالقول بشكل خاص أن الرواية الدرامية لا تنطوى على انعدام توازن يفلت منه اتجاه التركيز ، وأن الحبكة ليست مفرطة البروز في فعلها ، كما أن تصوير الشخصية ليس كذلك ، وأن الروائي إذ ينسج الحبكة لا يرتكب في ذلك خطأً . وقد كادت «شارلوت برونته» أن تنجح في ذلك ، لولا أنها أحرقت «مسز روچستر» الأولى فأساءت إلى تماسك العمل وأظهرت الفرق بين النجاح والفشل .

إن لغة «ميور» أهم شيء في نظريته إذ يتحدث عن أهم أشكال الرواية . وتتلاحق الأجزاء بصورة كاملة في الرواية الدرامية فتبلغ نبرة علوية ، لكن «ميور» يدخل في ضباب إذ يصف ذلك ، فلا يصفو حتى يدخل الفصل التالي عن المكان والزمان عندما يتحدث عن الظل المأساوي للزمن في **مرتفعات وذرنك** . وهو مثل أرسطو يعتمد في الأساس على « لا أدري ماذا » في الحديث عن روح العمل متقن الحبك ، فإذا تجاوزنا

SS

حديثه عن اللّيّ والتآكل ، وجدنا ما أقامه من مفردات محددة مباشرة لا يفي بالغرض . ويكمن خلف مناقشاته ، فوق ذلك ، تفضيل شخصي ـ فرواية **مرتفعات وذرنك** مثلاً ، لم يسبق النظر إليها دائماً ولا غالباً على أنها رواية عظيمة ، فضلاً عن رواية متماسكة ، فيغدو دفاعه عند هذه النقطة الحرجة دون المستوى اللفظي ، إذ يصير عاطفياً وتحليلياً في شكل محدود جداً . ولم يحاول (ميور) ، على النقيض من (فراي) ، أن يخلق جمالية أدبية واسعة ، مفضلاً الاعتماد على كلمات أبسط من بين المفردات التقليدية ، مثل الحبكة غير المزوّقة . ويبدو أنه الوحيد في القرن العشرين ممن يشعر أن الحبكة تقوى على القيام بعبء ثقيل من غير تحويل أو تطوير ، لكنه لم يفلح في إثبات ذلك إلا جزئياً ، حتى في حدوده الضيقة .

يحسن في ختام هذا المقطع من حديث الحبكة والمحاكاة ، أن نعود قليلاً إلى نظريات (ليو تولستوي) وهو كاتب شديد العناية بالمحاكاة ، يردد النظريات والعلاقات التي تبقي على حياة المحاكاة ، بعد أن ألبسها لبوس القرن التاسع عشر ، من دون ما إشارة كتابية إلى رجوعه إلى أرسطو . ففي خاتمته الثانية لرواية **الحرب والسلام** يذهب إلى القول كما قال أرسطو مرة بأفضلية الأدب على التاريخ . لقد ذهب (سر فيليپ سدني) إلى أبعد من ذلك في القرن السادس عشر ، فزعم أن الأدب أفضل من التاريخ والفلسفة معاً ، وهذا في الواقع ، أشد

اقتراباً من موقع (تولستوي) . وبما أن **الحرب والسلام** رواية عن غزو نابليون لروسيا وعن عهد نابليون برمّته ، يراها (تولستوي) أعمق تعبير عن التاريخ وأشدّه عاطفية ، لكنه تاريخ بمسحة روحية وشخصية ، تلحق به خصائص الحياة الفردية . وفي الصميم من فكرة الرواية تلتقي كذلك أفكار لاهوتية وفلسفية على مستويات عدّة ، يظهرها الفعل ، وقد كانت في الأساس صادرة عن الفعل والشخصيات معاً وهي تسكن ذلك الفعل . هذا فنّ يقع في اللب من أعلى طموحات الفن جميعاً ، يقترب من الانجاز المتنوع للوعي واللاوعي عند (ڤاگنر) . ونرى (تولستوي) غاضباً في الخاتمة الثانية ، لأن التاريخ قد أخفق في إيجاد مدركات جديدة ، رغم أنه قد رفض مدركات الأقدمين . ولأن التاريخ قد أخفق ، يطلب (تولستوي) لروايته أن تأخذ المقعد الذي كان التاريخ قد شغله يوماً . وهو يعتقد أن بوسعه فعل ذلك بسبب التصاقه بالتفصيلات التاريخية وبسبب إضفائه الصفة الانسانية والروحية على الجميع عن طريق خلق شخصيات تسري بشكل واقعي خلال حرائق التاريخ .

هذه محاكاة من أشد الأنواع تطرفاً ، لأن كل شيء فيها ، من أوصاف المعارك الفعلية إلى الشخصيات المتخيلة ، يرى على أنه انعكاس للطبيعة ، وحياة كما تعاش وتفهم بشكل منطقي . في جميع أفكار (تولستوي) يغدو كل ما يتنكّر للطبيعة موضع لوم ، فهو يقع خارج الأخلاقية المركّزة التي هي الفن ،

وهو تافه وموضع انتقاص . وتقع مسرحيات شكسپير في هذا الصنف الأخير ، كما يشكل نقد (تولستوي) لتلك المسرحيات ، وبخاصة **الملك لير** واحدة من أعجب الوثائق وأشدها إثارة في الصراع الطويل بين المحاكاة والتفسيرات المجازية للواقع .

كان يخيم على حياة (تولستوي) شبح تلك الهوّة التي تفصل عزوفه عن شكسپير عن ذلك التقرّب الغامر منه ، مما شارك فيه جماليون كبار من أمثال (تورگنيف) ، وعندما بلغ الخامسة والسبعين أقبل على قراءة شكسپير برمّته من جديد بشكل موضوعي ، ليرى إن هو قد كان على خطأ . وقد كانت استنتاجاته مذهلة لكنها لا تفتقر إلى الأسانيد : فبوصفه فناناً يعبّر عن الطبيعة ، كان شكسپير أُلعُباناً يجانب الأخلاق :

> تظهر المبالغة من أولى كلماته : مبالغة في الأحداث ، مبالغة في العاطفة ، مبالغة في الآثار . يرى المرء في الحال أنه لا يؤمن بما يقول ، وأن ذلك غير ضروري له ، وأنه يخترع الأحداث التي يصف ، وأنه لا يبالي بشخصياته ـ وأنه قد خلقها للمسرح وحسب ، لذلك يجعلها تفعل وتقول ما قد يستهوي جمهوره وحسب ، فنحن لذلك لا نثق بالأحداث أو بالأفعال أو بمعاناة الشخصيات . لا شيء يُظهر غياب الشعور الجمالي الكامل عند شكسپير كما تظهره المقارنة مع

هوميروس . إن الأعمال التي نعزوها إلى هوميروس أعمال فنية ، شعرية ، أصيلة ، عاشها المؤلف أو المؤلفون ؛ لكن أعمال شكسبير ـ وهي المستعارة المركبة بشكل خارجي مصطنع ، مثل قطع الفسيفساء المجمّعة مع بعضها من كِسر اخترعها للمناسبة ـ لا علاقة لها مطلقاً بالفن والشعر .

(ص ٥٥)

وأشد ما يؤخذ على شكسبير سرقاته الأدبية ، فقد كان يفرط في سرقة خلاصات حبكاته من كتّاب يفضلونه . وكان في كل حالة يفسد مصدره بإهمال السببية والدافع وشبه الحقيقة : فحكاية (سنثيو) أفضل وأليق اجتماعياً من مسرحية **عطيل** كما أن المسرحية القديمة **الملك لير** وبناته أكثر اقتراباً من الطبيعة والفعل البشري من اقتباس شكسبير .

يريد (تولستوي) أن يثبت هذه المسألة ، فيتناول مسرحية **الملك لير** مشهداً مشهداً ويظهر بكثير من الاقناع ان الناس لا يتصرفون بهذا الشكل في اوضاع بشرية فعلية ، كما أنه ليس في كلامهم ما ينعكس في محاكاة فعلية في شعر شكسبير . فكلمات اللعنات ومجازات البهلول ليست مما تنطوي عليه لغة الانفعال : والواقع لا يشبه هذا ، والفن محاكاة الواقع .

مهما تبدو [مسرحية الملك لير] سخيفة في ترجمتي

SS

(وقد اجتهدتُ ان تكون حيادية قدر الامكان) استطيع القول في ثقة انها في الأصل اكثر سخفاً . إن أي إنسان من هذا العصر ـ اذا لم يكن تحت تأثير مخدر يوحي له ان هذه الدرامه ذروة الكمال ـ يكفيه ان يقرأها حتى نهايتها (اذا كان لديه كفاية من صبر ليفعل ذلك) ليقتنع أنها أبعد ما تكون عن ذروة الكمال ، لأنها رديئة جداً ، وجرى تأليفها بغير اهتمام ، رغم انها كانت تقدم متعة لجمهور بعينه في وقت بعينه ، فهي لا تبعث فينا غير النفور والملل .

(ص ٣٤)

يرى (تولستوي) ان من مجانبة الاخلاق الاستمرار في اسطورة عظمة شكسبير في وقت توجد فيه كتابات اخلاقية تعكس حياة الانسان وروحه في التاريخ ، وتقدم أمثلة لانجازات الانسان الحقة في الفن .

ينادي (تولستوي) بالمحاكاة في الواقعية ، ولكنه يضخم في ذلك نظرة ما ورا طبيعية عن العالم وما فيه من فعل . ولا يمكن بحال ان نردّ بصدق على اعتراضاته حول حبكة شكسبير . ان بضعة المشاهد الأولى في الملك لير تربك الذهن إذ لا تتصل بنمط المحاكاة ، مما يضطر المدافعين عن المسرحية ان يلتجئوا الى سبيل المجاز او بدائية الطراز في تسويغاتهم . ومن الواضح

SS

تماماً ان شكسبير لا يستعمل الحبكة ليوحي بفعل يمكن ان يحدث في التاريخ في حدود المنطق او الامكان . فهو ربما كان يتعامل مع الحبك الداخلي في (الجهاز النفسي) لأنه لو شاء التعامل مع السببية او كان يعتمد فعلا على المسرحية الأصل لوجد ما يكفي من الدوافع جاهزة أمامه . ومهما يكن الجواب ، نجد الحبكة تدور حول بُعد يكوّن الفعل زاويته المنظورة ، لكنه ينطوي على تقاليد محاكاة شبه الحقيقة هي موضع هزء شديد . وينتمي (تولستوي) الى التقليد الأقدم والاكثر قبولا من الناحية المنطقية ، ولا شك انه كان سيجد خروجاً صارخاً عن الطبيعة في دفاع (القديس اوگستين) عن المجاز في كتابه عن العقيدة المسيحية مثلما وجد في الحبكة واللغة من مسرحيات شكسبير .

تكمن الجاذبية الخطيرة للمحاكاة الارسطية وراء اغلب النظريات التي نشأت حول الادب . وكانت فكرة اخلاقية الحقيقة في القمة غالباً ، بسبب التشوّق البشري نحو معرفة تنتج قصصاً يتعلق بجوهر الوجود ، من النوع الذي يخلق عالم (تولستوي) الاخلاقي ـ الجمالي ، ذلك العالم الذي يؤكد الفن فيه قدرته على محاكاة الطبيعية بدقة ، ويعين القارىء على ادراك النمط الروحي الذي يكمن وراء الوجود . ان الجانب المظلم لهذا الهدف الأسمى من الكون المتخيَّل يتخذ شكل اقتناع هادىء ، افلاطوني في النهاية ، بأن الخيالات التي يصيبنا الندم على حبها تشارك مصير الحب نفسه عندما تواجه الواقع ،

ss

بوصفها خيالنا الاسمى ، بمعزل عن تحولات الفن :

اورلاندو : إذن أموت بصفتي الشخصية .

روزالند : لا ، وحقك ، مُت بالوكالة . يكاد العالم المسكين ان يبلغ من العمر ستة آلاف سنة ، ولم يحدث طوال هذا الوقت ان مات اي امرىء بصفته الشخصية ، أي من أجل الحب . فهذا (ترويلوس) انكسر رأسه بهراوة اغريقية ؛ لكنه عمل جهده ليموت قبل ذلك ، وهو أحد أنماط الحب . وهذا (لياندر) ودّ لو يعيش بضع سنوات لطاف ، رغم ان (هيرو) انقلبت راهبة ، لولا تلك الليلة الحارة في منتصف الصيف ؛ لأن الفتى الطيب قد ذهب يغتسل بمياه (هيليسپونت) فغلبه التشنج فغرق : لقد وجد المؤرخون الحمقى في ذلك العصر ان الغريق انما كان (هيرو من سيستوس) . لكن هذه جميعا أكاذيب : كان الناس يموتون بين حين وآخر فتأكلهم الديدان ، ولكن ليس من أجل الحب .

كما تهواه ٤/١

ss

٣

الكفاح لاستبدال الحبكة

الصنعة والزمن

بما اننا لم نعد نرتاح للفكرة الموروثة عن الحبكة ، يغلب ان نذهب مع (هنري جيمز) الى القول إن بيت الرواية فيه مليون نافذة ، وقد حاول نقاد الرواية المحدثون ان يفتحوا كثيراً من تلك النوافذ . ففي خلال عشرين سنة مضت ، قد أصبح «النقد الجديد» فيها بالغ القِدم ، وتضاءلت الارسطية المحدثة كما عرفتها مدرسة (شيكاگو) ، حافظت الرواية على حلولها محل القصيدة بوصفها الموضوع السائد في نقد وصفي وخلاق في آنٍ معاً . ان جميع نقاد الرواية من اصحاب النظريات : حتى الفنان ، عندما ينقلب الى النقد ، يخلّف وراءه لحظة الانجاز العملي . وهذا (فرانك كيرمود) في تعليقه على نقد (آيرس مردوك) يصور الانشقاق المؤلم بين الادب والتفكير حول الادب .

وفي هذا المجال [حيث الاختلاف بين الشكل

الموروث وواقعنا نفسه] يحضرني ما فعلته (آيرس مردوك) وهي كاتبة لا يتضح في رواياتها بشكل كامل تفكيرها المتطرف الملحاح حول الشكل . . . فعندما تفلح (مردوك) نفسها في كتابة رواية تضم اشخاصاً لا يتميزون بالشفافية وامكانية الاختراق ، في شكل لا يشي ابداً بالانهيار من ألطاف الخيال المحددة الى اساطير الخيالات الغامرة ، يتوفر لدينا دليل اكبر أن تاريخ الرواية إن هو الا تاريخ ضد ـ الروايات .

(ص ص ١٣٠ ـ ١)

إن أهم اتجاه معاصر في التفكير حول الرواية بوصفها الشكل القصصي السائد ، في بضع مئات من السنوات خلت ، كان يميل الى وصف العملية : كيف ينجح الكاتب في ايصال المعنى من خلال السرد . ويجب ان نقول ، في التعريف الدقيق ، إن النقاد إنما يفكرون بمكونات الحبكة . يريد (مالكولم برادبري) في مقالته ، حول تناول الرواية من خلال البناء ، الا نفكر بالسرد والبناء في صيغ العموميات ، بل في حدود التأليف جملة فجملة ـ وبعبارة اخرى ، بعملية حبك الترتيب اللفظي نفسها . ومهما يكن أمر ترتيب المفردات المنوّعة ، يتضح ان موضوع الاهتمام يكون في البناء الذي ينتج الاثر المرغوب ، في طريقة الحديث عن حركة الفكرة والمعنى

ss

في الرواية بشكل مفيد ، وعن وسيلة بلوغ تلك الحركة من خلال صوت السرد .

تقدم المراجع عدداً من النقاد الذين يحسنون الحديث عن هذه الوجوه في الرواية ؛ ويمكن القول إنهم جميعاً يعنون بأصل طبيعة الحبكة ، لكنهم يستعيضون عنها بكلمات توسّع وتعمّق ما يمكن ان تنطوي عليه تلك الكلمة . كما يمكن القول ، من باب التسهيل ، أن ما توصلوا اليه يمكن تلخيصه بكلمة «الصنعة»[1] وهي اصطلاح مصطنع أساساً ، يشير الى التجديدات الغنائية والخلاقة مما تضفيه نظرياتهم على فكرة الحبكة . ويمكن النظر الى هؤلاء النقاد بمعزل عن اولئك المنظّرين الذين يعبّرون عن تيارات قوية من الفلسفة الألفية[2] المعاصرة او من الأناسية ، ممن يكون انشغالهم بالحركة والتقدم في العمل الادبي متركزاً حول الزمن ـ وهو ما وصفه ارسطو بشكل اساسي جداً بكلمات البداية ، والوسط ، والنهاية .

قبل ان نعود الى «الصنعة» يجب ان نتوقف قليلاً عند كتاب مهم يقع خارج هذه الأصناف المفتعلة ـ وهو كتاب «روبرت سكولز وروبرت كيلوك» بعنوان **طبيعة الرواية** . ان الفصل الخاص بالحبكة لا يلقي كثيراً من الضوء لأنه يتقيد بالتفكير الدائري الأناسي ويعتمد كثيراً على «مرسيه إلياد» و«ف . ن . كورنفورد» . لكن الذي يهمنا بشكل خاص هو تلك

SS

الأصناف التي يوزع الكاتبان عليها جميع أنواع السرد . ان هذه الأصناف ، شأن مادة الكتاب جميعاً ، لا تستقي من الرواية بشكل خاص ، بل من نظرة واسعة شاملة عن مجموع أدب السرد الغربي . يشكل «التجريبي» و«المتخيّل» قسمين متقابلين شاملين ، يصارعان ما كانْ على ارسطو ان يقوله عن «الحبكة» : فالمنهج، لذلك، محاولة لدعس رأس الأفعى والحديث عن الابداع البشري الحر خلف حدود «المحاكاة» الضيقة . وهما يصفان ويقسمان تلك الأصناف بهذا الشكل :

تستعيض الرواية التجريبية عن الولاء للحبكة بالولاء للواقع . ويسعنا تقسيم الدافع الى مكوّنين رئيسين : يتعلق الأول بالتاريخ والثاني بالمحاكاة . اما عنصر التاريخ فإنه يدين بالولاء بخاصة الى صدق الحقيقة والى الماضي الفعلي دون الصيغة التقليدية عن الماضي . وهو يريد من أجل تطوره وسيلة قياس دقيق في الزمان والمكان ، ومفهومات سببية تتصل بالعناصر البشرية والطبيعية دون العناصر الغيبية . . . اما عنصر المحاكاة فانه لا يدين بولائه الى صدق الحقيقة بل الى صدق الاحساس والمحيط ، معتمداً على مراقبة الحاضر دون استقصاء الماضي . وهو يريد من أجل تطوره مفهومات عن السلوك والعملية العقلية تتصل بعلم الاجتماع وعلم النفس . . . تشكل رواية المحاكاة

SS

النقيض للرواية الاسطورية اذ تميل الى انعدام الحبكة . وتتخذ شكلها الأخير في «شريحة الحياة» . كما ان السيرة والسيرة الذاتية شكلان تجريبيان في الرواية . ففي حالة السيرة ، التي تطورها الرواية اولاً ، يسود الدافع التاريخي ؛ وفي حالة السيرة الذاتية يسود دافع المحاكاة .

أما الفرع «المتخيّل» من الرواية فانه يستعيض عن الولاء للحبكة بالولاء للمثالي . ويمكن تقسيم الدافع نحو الرواية المتخيلة الى عنصرين رئيسين كذلك : العنصر «الرومانسي» والعنصر «التعليمي» . هنا يتحرر الروائي من قيود العرف ومن قيود التجريبية كذلك . وهو لا ينظر الى العالم الخارجي بل الى الجمهور الذي يأمل أن يسرّه او يعلمه ، فيعطي ذلك الجمهور ما يريد او ما يحسب انه يريد .

(ص ١٣ - ١٤)

هنا كثير مما هو جديد ، وقدر غير محدود مما يحتمل الجدل ، لكن الافكار يجب ان ينظر فيها ، ان لم يكن لشيء فلأن هذا الترتيب حسب الأصناف ينكر على «الحبكة» ان تكون وسيلة في الحديث عن الادب في علاقته مع الواقعي او مع المثالي .

SS

الصنعة

تحتفظ «الصنعة» بالحركة والتنظيم في «الحبكة» الأولية ، لكنها لا تهتم بموضع التوكيد في الحبك الآلي. نجد (پيتر ك . گاريت) في كتابه **المشهد والرمز من جورج اليوت الى جيمز جويس** يعادل بين «الصنعة» والبحث عن المكونات والطريقة في المعنى ، ويجدها مكتملة وتقع خارج الحدود الآلية اذ يقول : «لا أريد لذلك المعنى أن يساء فهمه بوصفه محتوى موضوع قابل الصياغة يمكن تجريده عن الشكل . ان جميع عناصر الرواية ، من وحدتها اللفظية الاساس الى وحداتها المتآلفة من شخصيات وأحداث ، في انتظامها كما تقدمه الرواية ، انما تتعاون على انتاج المعنى» (ص ٨) . ان توكيد «الصنعة» متعدد الأشكال ، لكنه قد يرى بوضوح أشد عندما يوجد في الشكل الفني دون النقد.

في رواية (جويس) بعنوان **صورة الفنان في شبابه** نجد (ستيفن ديدالس) يصطرع مع جمالية شكل يدعوه «ايقاع الجمال» ويعرّفه بأنه «أول علاقة جمالية شكلية بين جزء وجزء في اي كلٍّ جمالي ، او بين كلٍّ جمالي وجزء ا و أجزاء منه ، او بين اي جزء والكل الجمالي الذي هو جزء منه» (طبعة پنگوين ، ١٩٦٨ ، ص ٢٠٦) .. وبعد ان يتعامل بمفردات (توما الأكويني) اللاهوتية ويتخطاها ، يفلح أخيراً في التعبير عما تعنيه «صنعة» الشكل :

SS

يغلب أن تختلط الأشكال ، حتى في الأدب ، أسمى الفنون وأكثرها روحية . فالشكل الغنائي في الواقع أبسط إشارة لفظية من لحظة شعور ، صرخة إيقاعية كتلك التي كانت منذ قرون تحفّز الرجل الذي يضرب بمجذافه أو يجر الحجارة صاعداً . فالذي يطلق تلك الصرخة أشد وعياً بلحظة الشعور من ذلك الذي يحس الشعور . ويرى أبسط شكل ملحمي وهو يبرز من الأدب الغنائي عندما يطيل الفنان النظر إلى نفسه على أنها مركز حدث ملحمي . ويتقدم هذا الشكل حتى يكون مركز الجاذبية الشعورية على نفس البعد من الفنان نفسه ومن الآخرين . ولا تغدو الرواية شخصية محضاً . فشخصية الفنان تمر خلال الرواية نفسها ، مستمرة في دورانها حول الأشخاص والفعل مثل بحر مليء بالحياة . من السهل رؤ ية هذه المسيرة في تلك القصيدة الشعبية الانكليزية القديمة بعنوان تربن **بطلاً** إذ تبدأ بصيغة المتكلم وتنتهي بصيغة الغائب . ويكون بلوغ الشكل الدرامي عندما تكون الحيوية التي تدفقت وفاضت حول كل شخص قد ملأت كل شخص بقوة من الحياة تجعل كل واحد أو واحدة يتخذ شكل حياة جمالية فعلية لا تمس . إن شخصية الفنان ، وهي أول الأمر صرخة أو إيقاع أو مزاج ثم رواية سيّالة لماحة ،

ss

تصفّي نفسها خارج الوجود آخر الأمر ، فتنزع عن نفسها
الصفة الشخصية كما قد نقول . إن الصورة الجمالية
في الشكل الدرامي حياة مصفّاة في الخيال البشري
ومطلقةٌ عنه . ثم يتم بلوغ سر الخلق الجمالي ، شأن
الخلق المادي . والفنان ، مثل رب الخليقة ، يبقى
ضمن أو خلف أو بعد أو فوق ما صنعت يداه ، لا يُرى ،
مستصفى عن الوجود ، غير مبالٍ ، وهو يقلِّم أظافره .
(ص ص ٢١٤ ـ ١٥)

يتخذ (ستيفن ديدالس) طريقه بين الأنماط ، مثل
أرسطو ، نحو أفضلية الشكل الدرامي ، لكنه يفعل ذلك بإبراز
الفنان في عملية الخلق مبتدئاً بالنمط الغنائي حيث تسود
شخصيته ، ثم يستمر نحو غائية النمط الدرامي الذي يستطيع
الانسحاب منه والذي يستطيع أن يبلغ فيه مرتبة إلهية . ويجب
أن تتصل الفكرة الرئيسة بموقع شخصية الفنان بالنسبة إلى
الانتاج الفني ، وبالأبعاد النسبية التي يمكن بلوغها بين الفنان
والعمل الفني . إن هذا التركيز على الذهن المفكر الخالق عند
الفنان هو ما يجب أن يفهم على أنه (الصنعة) التي تشد باتجاه
المعنى في الفعل من القطعة الأدبية . بما أن الفنان شديد
الانغماس بعملية خلق النمط والشكل عن طريق إدخال شخصيته
أو إبعادها ، فإنه على علاقة دائمة مع ذلك الفن ، حتى إذا لم
يزد على تقليم أظافره من غير مبالاة . تتطلب (الصنعة) هذا

التحوّل عن العمل المكتمل ، الذي كان عند السابقين على الحركة الرومانسية قد استهلك جميع الاهتمام بالطريقة والذهن الخالق ، الذي يصف (كولردج) وظيفته بعبارة « التخيل الموحِّد » .

يذهب (جوزف كونراد) إلى أبعد من ذلك في مقدمته لرواية **زنجي النرجسة** إذ لا يكتفي بالحديث عن حضور الفنان في العمل الذي خلق ، بل عن رغبته العارمة في تشكيل استجابة الجمهور ، « أن يجعلك تسمع ، أن يجعلك تحس . . . وقبل كل ذلك أن يجعلك ترى » (ص ١٦٢) وتنطوي معالجة الشكل عند الكاتب على رغبة ملحّة لإرغام القارىء على إدراك ما دعته (دوروثي ڤان گنت) باسم « العالم الذي يصنعه خيال الكاتب » ولأن يجد الوسيلة الصحيحة لإدراك ذلك الشيء المتخيل . إن التعريف السابق لا يفيد كثيراً في القيام بهذا العمل الخلاق ، فيغدو من الضروري وضع المفردات للقيام بذلك العمل .

يشكل اصطلاح « الرواية الغنائية » الذي استحدثه (رالف فريدمن) مثالاً لتلك المفردات ذات الأهمية البارزة والقيمة التاريخية . وقد كان لدى (إيدث وارتن) مثل ذلك الشعور بشكل أولي عندما زعمت أن (الرواية الحديثة قد بدأت حقيقة عندما تحول «الفعل» في الرواية من الشارع إلى الروح) (على يد (مدام لافاييت) في روايتها **أميرة كليف**) ، لكن فكرة (فريدمن)

أوسع من ذلك بكثير . فالرواية الغنائية داخلية ، وهي ليست تعليمية أو درامية ، إذ أنها تتميز بالتركيز وباقترابها من الأنماط الشعرية . وهي شكل رمزي بصورة معبّرة ، يتعرض لذلك النوع من النقد والتحليل الذي نضفيه على الشعر في العادة . . وتكون الروايات التي تعالج حكايات الرمز وقصص الشطار مما ينطوي على طبيعة المشاركة ، من حيث كونها (غنائية التكوين) ـ أي على قدر ما يكون التركيز فيها منصبّاً على الرمز دون المحاكاة . ورغم أن هذا المفهوم ، من حيث الأساس ، يقترب كثيراً مما شاع من تحويل المفردات الشعرية إلى الرواية ، إلا أن (فريدمن) إذ يوسّع من الأفكار التي تنطوي عليها الرومانسية الألمانية ، قد أبرز نمطاً بعينه مما ينطوي عليه الشكل الروائي .

يتصل ما فعله (فريدمن) بطريقة (تيار الوعي) التي يدور حولها الجدل ، حيث ينظر إلى موضوع السرد على أنه صورة من الذهن إذ يقوم بتعبير داخلي عن التجربة . إن التعبير الفرنسي «المونولوك الداخلي» أكثر دقة ، لأنه ينطوي على عقلانية وذكاء لا يوحي بهما تعبير (تيار الوعي). إن الإرادة المتحركة لدى الكاتب إذ يصور وعي (محاكاة) أعلى أو أدنى ، مسألة مسلّم بها في أغلب الاستعمالات العرضية لهذا المصطلح (الذي نطلقه على كتّاب من أصحاب البناء المتقن مثل (ڤرجينيا وولف) و (جيمز جويس) في الأجزاء الأولى من **صورة الفنان في شبابه** وفي **يوليسيس**) وكما نلمس في صور شخصيات مثل (مسز

دالوي) أو (بنجي) في رواية **الصخب والعنف** . لكن المصطلح ، في معناه الأساس ، حيث لا يمكن فرض اختيار أو سيطرة فنية ، يقع على بُعد كبير من هذا المعنى . ونجد (روبرت همفري) في كتابه **تيار الوعي في الرواية الحديثة** يفصّل دلالات هذا المصطلح ويعزل الصادق عن المزيف من أنماطه منذ أن نحته (وليم جيمز) مصطلحاً يفيد في الدراسات النفسية .

بالرغم مما تناول هذا المصطلح من تعديل ، فإن استخدامه العام سوف يستمر كاصطلاح وصفي قد أعان الكاتب كثيراً في الفعل الذي تحوّل من الشارع إلى الروح . إن للذهن العاقل فعله المميِّز ، وكان من شأن هذه الطريقة في تمثيل إيقاعات الذهن وربط الأفكار المتناثرة أن خلقت فرعاً آخر من الأدب الجديد ضمن ما شاع بين أوساط الناس من فكرة عن الرواية . ويستطيع هذا الفرع الجديد ، بحكم سيولته ، أن يتعاون مع أنماط أقدم وأكثر رسوخاً ـ فقد يكون امتداداً للدرامه (والمناجاة نمط سابق) أو قد يكون من النمط الملحمي ، كما برهن (جويس) في رواية **يوليسيس** وهو يستطيع كذلك أن يرضي إلى حد كبير تلك الرغبة الحديثة السائرة من أن المكتشفات النفسية يمكن أن تتصل بقدرة الذهن على خلق الرمز أو الصورة . فإن استطاعت الرواية أن تظهر وحدة بين النفس والرمز الخاص و (صنعة) الفن ، لا يعود بمقدور الخيال الموحِّد أن يسجل إنجازاً أكبر .

ومن أسفٍ أن التحايل يشيع دوماً عندما تخلق المفردات الجديدة . فعندما يضع (ألان فريدمن) في كتابه **دورة الرواية** عبارة مطوِّرة جديدة للرواية ، هي (تيار الضمير) يغدو متهماً بإثارة بلبلة في فكرة يكون إدراكها طريقة أصيلة جيدة في الحديث عن جاذبية الحبكة . فهو يرى أن أحداث الرواية تنقل فيض الخبرة المصوَّرة إذ تتحول الشخصيات باستمرار من طور البراءة إلى طور الخبرة . وإذ يحدث ذلك ، تخلق الرواية في خضم الفعل (شكلاً أخلاقياً ـ أي تيار النتائج الخلقية ـ تيار الضمير) (ص ١٦) . وإذ يدرك (فريدمن) أن هذا النقاش المفكك التعبير يمكن أن يثير المصاعب يفسر في الهامش الفرق بين (تيار الضمير) و (تيار الوعي) :

كلا (التيارين) مجاز وكلاهما يشير إلى عمليات أو اتجاهات في الرواية ، لكن التشابه يقف عند هذا الحد . والحق أن فيض الضمير أو تياره ، على قدر ما يراد له أن يكون اصطلاحاً يشمل كل صيغة تستجيب بها النفس للعالم ، ينطوي على تيار الوعي واحدةً من تلك الصيغ .

إن تيار الوعي وسيلة (أو إحدى الوسائل) التي تعبّر عن الوعي في الرواية . لكن تيار الضمير ليس وسيلة . وحيث يكون واضحاً أن بوسع الروايات أن

توجد من دون التعبير عن تيار وعي ، لا يمكن لرواية أن
توجد من دون تعبير عن تيار ضمير . لأن الأخير يشكل
(الحركة) الأخلاقية في الرواية نفسها . . . وهو تطور
التعقيد الأخلاقي كاملاً في العمل الروائي . . . تطوراً
وتوسعاً في هيئة عملية . . . من خلال هيكل
الأحداث . . . وتيار الأحداث في الرواية إن هو إلا
فَيض خبرة ينظر إليها من الخارج ؛ نظرة عمارية . وتيار
الضمير (أو فيضه) نظرة داخلية : إنه فيض الخبرة في
المنظور الأخلاقي .

(ص ص ١٩٠ ـ ١)

يرى (فريدمن) ، في حدود ما استحدث من مصطلحات ، تحولاً مبكراً في القرن العشرين من الاكتمال الأخلاقي في الشكل الأدبي إلى انفتاح أخلاقي . ولأجل تحليل ذلك يستعير من (روبرت م . آدامز) في كتابه **توترات التنافر** فكرة النهاية المفتوحة والنهاية المغلقة في الرواية . وهنا كذلك ما يدعو إلى الاضطراب . يتحدث (آدامز) أساساً عن البناء الشكلي وعن الحلول النظامية قُبالة الميل إلى انغلاق النهاية في رواية الحركة ، في حين يعنى (فريدمن) بالفيض الأخلاقي إن كان مقيداً أو منفتحاً على خبرة مستمرة ، كما هو الحال مثلاً عند (د. هـ. لورنس) في رواية **قوس السحاب** . تشكل هذه المفردات حول الروايات المفتوحة والمغلقة تعويضاً صريحاً عن

ss

تقابل الحركة ـ الناتج الذي اقيم خلال التحول الكبير في الذوق في القرن الثامن عشر ، مما تصوره أكمل تصوير الأسرار الشكلية في رواية **تريسترام شاندي** التي قد توضع لها نهاية أو قد لا توضع . لقد غدت المسألة في عصرنا هذا تشكل هوساً ، ليس بوصفها مشكلة نقد وتأليف وحده ، بل بوصفها معالجة فلسفية تتناول مفهومنا عن الزمن وارتيابنا من كل ما يقدمه الشكل من تسهيلات ومغريات .

في عام ١٩٢١ ، أشاد «پرسي لَبُك» بإبداع «هنري جيمز» في المجال الروائي بإطراء الرواية التي تسخدم الراوية مركز الذكاء الناشط ـ أي بمثابة المحرك الأول المسيطر على (الحبكة) ـ وهي فكرة ما كانت لتحظى بقبول أرسطو . وكان لا بد أن يقود ذلك إلى سيل من الدراسات حول الرواة الذين يعرفون كل شيء ، حول غياب أو انسحاب الراوية ، حول الراوية المتطفل إلخ . . . مما أشار إليه «نورمن فريدمن» في هوامش مقالة نشرها في (مجلة رابطة اللغات الحديثة) عام ١٩٥٥ . وقد ظهرت منذ ذلك التاريخ تنقيحات وتعريفات أكثر دقة من نقاد مثل «وين بوث» الذي تذهب أفكاره عن الرواية أبعد من التوكيد على موقع الراوية فتدرس عن كثب البلاغة الحديثة وكيفية اكتشاف البناء في تفصيلات الشكل القصصي .

ويتصل باهتمامات «بوث» من وجوه كثيرة كتاب «مارك

شورر) في النقد التطبيقي بعنوان **العالم الذي نتخيل** (نيويورك **١٩٦٩**) . يهدف (شورر) إلى إحياء الاهتمام بأولوية الوسيلة :

> تعني الوسيلة في الواقع ما يعنيه (ت. س. اليوت) بكلمة (العرف) : أيّ انتقاء أو بناء أو تشويه ، أيّ شكل أو إيقاع مفروض على عالم الفعل ، يغتني أو يتجدد بوساطته ، كما يجب أن نضيف ، ما ندركه من عالم الفعل . وبهذا المعنى يكون كل شيء وسيلة إذا لم يكن جماع الخبرة ذاتها ، ولا يصح أن يقول المرء إن كاتباً بعينه لا يمتلك وسيلة ، أو إنه يتجنّب الوسيلة لأن كونه كاتباً لا يتيح له ذلك .

(ص ٥)

بعد هذا الكلام يذهب (شورر) رأساً إلى التحليل الفردي ، ليكشف عن الأساليب الفنية التي تخلق عالم كل قصة على انفراد . وتقع الطريقة فوق القواعد إذ تعنى كثيراً بالكشف الجديد عن المحتوى الذي لا يمكن التعبير عنه إلا عن طريق الشكل .

لقد أشرنا إلى (شورر) و(بوث) بشكل خاص لأنهما يمثلان الناقد الذي يلتزم بالتفصيل في التطور الأدبي . إن كتاب (سايمن و. ليسّر) بعنوان **الرواية واللاوعي** يقصّر عن بلوغ الفعل في الفن القصصي لأسباب مختلفة تماماً ، وهو يرى أن

وظيفة الأدب ذات ثلاث طبقات : منح اللذة (من نوع نفسي عميق) ، وتجنّب أو تخفيف الإثم أو القلق ، وتسهيل الادراك (ص ١٢٥) . إن «ليسّر» فرويدي النزعة بشكل واضح ، لكنه كأغلب اتباع فرويد شديد التعلق بما يمنحه الشكل ، وما تمنحه الأرسطية بعد ، من ترضيات . تشكل الحبكة ، بما فيها من ترتيب متقن ، سروراً للوعي الأدنى المضطرب . فقدرتها على استخدام كل تفصيل بما يؤثر في نمط الفعل بأكمله ، وهو السببي البناء ، تبهج القارىء الذي لا يكون ذهنه في العادة مصرّاً بدرجة كافية أن يقوم بذلك وحده . «يجب أن يجرّد [الفنان] من فيض الطاقة شيئاً له بداية ووسط ونهاية » (ص ١٥١) . من الطبيعي أن يخلق الشكل وضوحاً ، ومن هذا الوضوح نبلغ مدركات حول أشكال من الاثم والقلق نشاطر فيها الشخصيات الخيالية . وقد لا يقع ذلك في باب « الصنعة » ، لكنه مثال آخر للتطورات المستقلة التي بلغتها الحبكة في النقد المعاصر .

وأخيراً ، يحسن بنا أن نذكر الأشكال الهندسية الجديدة التي أضيفت على أنواع شتى من الحبكة . فالحبكة المستقيمة ، والخطوط المتوازية في الحبكات المزدوجة ، والدائرة ، والفعل الصاعد والهابط شديدة القدم جميعها ، مثلما غدا قديماً شأن التخطيط المتعرج ، المتلوي ، المتراجع ، عند «تريسترام» ، لكن الرغبة في هندسة جديدة لم تستنفد بعد .

ss

إن (ي . م . فورستر) ، الذي أراد في الأقل أن يبدو كمن يقلب الموازين ، يبدأ بما يفهمه من (القصة) ـ ذلك المظهر الذي يجعل الجمهور يريد أن يعلم ما سوف يحدث ، ثم ينتقل إلى (الحبكة) التي تنشأ عن (القصة) والتي هي (الرواية في مظهرها المنطقي العقلي) (ص ٩٢) ثم ينتهي إلى (النمط والايقاع) . إن (القصة) و (الحبكة) و (النمط والايقاع) تشكل البداية والوسط والنهاية في دراسة (فورستر) وهي تكسب أهمية بشكل متصاعد . ويعتمد بعضها على بعض ، ويبدو واضحاً أن الكاتب يفضل (النمط والايقاع) وهي من الكلمات التي يستقيها في سعادة ، ليس من النظريات الأدبية الغابرة ، بل من الرسم والموسيقى . يخلق (النمط) صورة مرئية ، ومنها تنشأ هندسة جديدة ، فيبادر الكاتب إلى الحديث عن روايات تشبه الساعة الرملية (رواية (أناتول فرانس) بعنوان **تاييس** ورواية (جيمز) بعنوان **السفراء**) أو تشبه السلسلة (كما في رواية (پرسي لُبك) بعنوان **صور رومانية**) . إن (الايقاع) بإيحاءاته الموسيقية لا يمتلك صفة هندسية بل شيئاً من الصفات نفسها التي تبعث الرضا : مما (قد يوصف بالتكرار إلى جانب التنوع) (ص ١٥٤) . وخير ما يمثل لذلك رواية (پروست) التي كانت في طور النشر : (الكتاب مضطرب ، رديء البناء ، لا يملك ولن يملك شكلاً خارجياً ، لكنه يتماسك برغم ذلك لأنه متلاصق داخلياً ، لأنه ينطوي على إيقاعات) (ص ١٥١) .

SS

وفي الآونة الأخيرة ، أضاف (آلفن ب . كيرنن) الى ما تراكم لدينا من أشكال الحبكة بما قدمه من أصناف في كتابه **حبكة الهجاء** . لكن ناقداً مثل (رونالد پولسن) في كتابه **روايات الهجاء** قد يذهب الى القول : (مهما تكن المحاكاة او التمثيل في المنطوى ، فان الهدف الرئيس [من الهجاء] بلاغي) (ص ٣) . ان فكرة (كيرنن) عن الهجاء صورية تدور حول الحبكة . وهو يقيم نظريته عن أهمية الصيغ الهجائية ذات الحبكة على قول (سويفت) في **حكاية حوض الاستحمام** في المقطع الثامن :

> واذ يشرع ذهن الانسان فيطلق العنان لأفكاره ، فلا يتوقف ، بل يندفع طبيعياً نحو الطرفين القصيَّين من عالٍ وسافلٍ ، وخير وشر ، يكون اول جموح في العادة الى افكار عن الأكمل والأتم والارفع ، حتى يحلّق أبعد مما يستطيع ان يلمس او يرى ، فلا يقوى ان يدرك كم تقترب حدود العلو والعمق فتتداخل مع بعضها . وبنفس المسار والتحليق يسقط قدماً في أعمق الأشياء ، كمن يسافر الى (الشرق) كي يصل (الغرب) ، او كخط مستقيم يمتد حتى يستوي دائرة .

من هذه الصور عن الصعود والهبوط ، وتحول الخط الى دائرة ، وما يلحق بذلك مما يدعوه نمط (كل شيء ـ لا شيء)

كما في قصيدة «دنسياد» يبني المؤلف نظرة عن الحبكة بوصفها شكلاً تصنعه وتتمسك به القوة الفاعلة في الادب جميعاً . وربما كان هذا الشكل تصوراً أدبياً ورمزياً يفوق ما أراده ارسطو يوم قال إن على الكاتب أن يبقي الفعل نصب عينيه .

الزمن

الحبكة ترتيب الفعل ؛ ويسير الفعل خلال وسط الزمن الذي لا غنى عنه فيستمد منه جميع مفرداته التي تطوّر منه . تشكل البداية والوسط والنهاية مسيرة خلال التاريخ الزمني ، وفي التدفق توجد السببية . لا شيء اكثر يسراً من ذلك ، كما ليس بين مظاهر الادب ما كان اكثر تعرضاً لإعادة النظر والشك الفلسفي والنقض الإناسي والتجريب الفكري . إن القدرة على وضع صورة جمالية للزمن في حديقة «أدونيس» كما صوّرها «سپنسر» حيث توجد « الأزلية في التغيّر » قد تحطمت بفعل التحققات الداخلية للحظة الشك الديكارتية. ان روايات النثر والشعر قد تثاقل عليها ما تراكم من إنكار الزمن على أنه شيء خارجي يمكن التنبؤ به وقياسه . ينطوي إنكار الزمن على تحطيم الشكل التقليدي ، الذي يجب أن يُعاد خلقه طبقاً للطريقة التي قُدّر للذهن أن يجابه الزمنية بها .

لدى التفريق بين الزمن والزمنية ، نواجه واحدة من المظاهر الأساس في النقاش الواسع . فالزمن كتاريخ ، كمسيرة

الدقائق والساعات والأيام التي تخضع لقياس الساعة والتقويم ، لا يتصل كثيراً بالعمليات الأساس للزمنية ، وهي كلمة مستعارة بمعناها الحاضر من (مارتن هايديگر) في كتابه **الوجود والزمن** ومطوَّرة لتناسب السياق الأدبي . ففي تفكير (هايديگر) نجد الكلمة الالمانية (دازاين) ، التي تستعصي على الترجمة (الوجود هنالك ـ الوجود المركزي للذهن) ، اذ تبحث عن كلّيتها ، (اولاً خلال صفتها في الوجود ـ نحو ـ الموت) تكتشف الزمنية كحقيقة ثم كأداة . ونحن نعلم من دون مساعدة (هايديگر) أن فكرة الوجود نفسها زمنية شأن جميع صيغ الفعل ، لكن الزمنية برغم ذلك اكتشاف (وجودي) داخلي منفصل عن الزمن كتاريخ ، وهي ـ اذا شئنا الإغراق في التبسيط بل الإرباك ـ تُخلق عن طريق إضفاء صفة الزمن على الزمنية .

واذا نقلنا اصطلاح الزمنية الى الأدب ، نصير الى اكتشاف منفصل تماماً عن لغة الفلسفة : فتصير الزمنية وسيلة ادراك فتقرّب لذلك صفة المجاز . وعندما غدت الزمنية مألوفة ـ كوسيلة تعرض رؤيا خاصة عن مكان وطريقة وجود الفعل ـ اصبحت من ادوات النقد فأعانت الناقد في فهم الصور غير السببية التي برزت كردود فعل ازاء ما كان يعرف ويظن عن الشكل . وقد انتشرت تفرعاتها بوصفها حركة نقدية ، لكن الادب ما يزال في الطليعة اذ يبحث عن ازمان جديدة واشكال جديدة .

لقد تحدث (ي . م فورستر) عن الحركة في تفصيل وبراءة ، لأنه لم يكن يفكر فلسفياً حول (پروست) وانه لم يحاول التنبّؤ باستدارات النقد الادبي في القرن العشرين :

. . . ثمة دوماً ساعة في الرواية . وقد لا يحب الكاتب ساعته . فقد أخفت (إميلي برونته) ساعتها في **مرتفعات وذرنك** . وقد قلب (سترن) ساعته على قفاها في **تريسترام شاندي** . اما (پروست) وهو اكثر براعة ، فكان يتقلب من جانب لآخر ، إذ كان بطله يستضيف خليلة في عشاء ويلعب الكرة مع مربيته في المرج في الفترة نفسها . وجميع هذه الطرائق مشروعة ، وليس بينها ما يعارض نظريتنا : أساس الرواية قصة ، والقصة سرد أحداث مرتبة في تسلسل زمني .

(ص ٣١)

هذا رفض عتيق الطراز يأبى رؤ ية زمنين ، او التفريق بين ما يمكن ان يدعى زمناً وزمنية ، لكن (فورستر) كان يدرك بسليقته ان شيئاً قد حدث في اللب من فكرة الحبكة و/أو القصة . فهو غير مقتنع بالشكل القديم عن نهاية ، ويحاول اصطناع فكرة جديدة حسب أنها تميز شكل الرواية :

وبعد كل ما يقال ، لمَ يتحتم ان تُخطط الرواية ؟ الا يمكنها ان تنمو؟ لمَ يجب أن تختتم كما تختتم

SS

المسرحية ؟ أتستطيع أن تنفتح ؟ وبدلاً من ان يقف الروائي فوق عمله فيسيطر عليه ، الا يستطيع ان ينقذف في غماره فيُحمل الى هدف لا يتوقعه ؟ الحبكة مثيرة وقد تكون جميلة ، ولكن اليست معبوداً مستعاراً من الدرامه ، في قيود المسرح المكانية ؟ الا تقوى الرواية على صنع إطار لا يتميز بالمنطق لكنه اكثر تلاؤماً مع روحيتها ؟

(ص ٩٢ ـ ٩٣)

يشكل هذا الكلام في حالته الجنينية النظرية التي تقود الى الفكرة النقدية عن الاشكال المفتوحة ، والى إنكار النهايات ، والى فتح الفعل قُبالة الغلق الشكلي الذي كانت الافكار القديمة عن النهاية قد شرّعت له . يجب ان نتذكر ان النقد قد وصل بعد وصول الأدب بكثير ـ والمثال المشهور في هذا الصدد رواية (تريسترام شاندي) ـ ولكن حتى في الوقت الذي كان (فورستر) يكتب فيه ، كان الأمر قد وصل الى ما يشبه العادي المألوف .

واذ كانت مشكلات الزمن وتفسيراتها تطرح على بساط البحث ، كانت تفرعاتها تصل حدوداً تكاد لا تنتهي . يتحدث (إريك آورباخ) في الفصل الاول من كتابه **المحاكاة** عن حادثة (جرح أوديسيوس) في **الالياذة** ويقارن تقديمها الزمني بما ورد في «سفر التكوين» من رغبة ابراهيم في التضحية باسحق . في

كلا الحادثتين وصف ملحمي ، لكنهما يختلفان في الاسلوب بسبب ترتيب الزمن وما يقع خلفه . ورغم ان (اوديسيوس) لم يتميّزه أحد لدى عودته الى (ايثاكا) ، لمحت مربيته العجوز التي كانت تغسل قدميه من فورها أثر الجرح فعرفت صاحبه . ونجد في هذه اللحظة لمحة خاطفة نحو الماضي تروي حكاية الجرح ، وحكاية (آوتوليكوس) جد (أوديسيوس) الذي كان الفتى في زيارة له فجرح في صيد الوحش ، كما تصف القلق الذي انتاب الوالدين ، كل ذلك قبل العودة الى المشهد في حجرة (پنلوپه) . يزعم (آورباخ) ان ذلك من الأمثلة الخاصة في أسلوب (هوميروس) وليس وسيلة لزيادة التوتر : (لا يعرف أسلوب هوميروس سوى صورة أمامية ، سوى حاضر متوازن الإضاءة ، متوازن الموضوعية . . . وتغدو حكاية الجرح حاضراً مستقلاً مطلقاً) (ص ٥) . إن هذا الشكل في وصف الصورة الامامية (في حاضر مكاني وزمني مطلق) (ص ٤) يقع قُبالة الاسلوب المفكك القائم على الصورة الخلفية في قصة ابراهيم . هنا لا يجري الكشف بدقة عن تفصيلات الزمان والمكان ، بل تبدو سمة السرد في ما ينطوي عليه من قحل :

> إن عالم القصص في الكتاب المقدس لا يكتفي بادعائه انه حقيقة ذات صحة تاريخية ـ فهو يصر على أنه العالم الحقيقي الأوحد وأنه مقدَّر له ان يسود . . . فقصص الكتاب المقدس ، خلافاً لقصص (هوميروس) ، لا

تخطب ودّنا ، فهي لا تحابينا من أجل ان تمنحنا السرور والافتتان ـ إنها تريد إخضاعنا ، وإن رفضنا الخضوع اصبحنا في عداد المتمردين . . . وليست تلك القصص محض «حقيقة» تسرد ، كما عند هوميروس . فهي تنطوي على عقيدة ووعد ؛ وهي لهذا السبب بالذات مشحونة «بالمهاد» والغموض ، وتحتوي على معنى خفيّ ثانٍ .

(ص ١٢)

ان ‹جون بارث› في حكايته بعنوان ‹المينيلياذة›[٣] (في كتاب **ضائع في دار المرح** ١٩٦٠) يحملنا عبر أرضية راسخة من هذه الاشكال المتقابلة حتى يصل بنا الى اللامعقول الحديث ، حيث تفقد الحقيقة المرويّة حاضرها الأزلي وسلطتها خلال متاهات الزمن . فكما هو الحال عند أصحاب ‹الأوذيسة› **وسفر التكوين** تكون الملحمة موضوعه القائم على المحاكاة ، وهو في النهاية معنيّ بامكانات السرد . ويمكن لجميع الحكايات نصف المترابطة التي اعدّت ‹للحرف المطبوع والشريط المسجل المسموع› في **ضائع في دار المرح** أن توصف بأنها تجارب عملية في الحبكة كما نجدها بعد هذا الطوفان من نظريات الزمن . إن كثيراً من الظرف الذي يلغي نفسه في ‹المينيلياذة› ينعكس في ما يدعوه ‹بارث› باسم «الإطار ـ الحكاية» في كتابه ، ص ١ ـ ٢ . وهو يريد لهذه ان

SS

تؤخذ بالمقص ويربط طرفاها لتشكل دائرة صغيرة من الورق ، يكتب على احد طرفيها «كان يا ما كان» وعلى طرفها الآخر «حكاية تروى عن سالف الزمان» . وعندما تدار الورقة ، يقع القاريء في حلقة ابدية من حبكة داخل حبكة تجري كلماتها بهذا الشكل : «كان يا ما كان حكاية تروى عن سالف الزمان كان يا ما كان حكاية تروى عن سالف الزمان . . .» الى ما لا نهاية ، او حتى يدرك المرء ان ما يجري التعبير عنه إن هو الا زمن في دوار مجنون ، إذ يدرك الراوي انه ليس على مبعدة مرحلتين من الحقيقة التي يجب ان يحاكيها ، كما ذكر أفلاطون ، بل انه منقطع الى الابد ، وغير قادر على سلخ نفسه عن الظواهر الزمنية الدائرية ، لينصرف الى روايته الفعلية . وبعبارة اخرى ، لا يمكن ان توجد حبكة فعلية ، بل الصيغة الدوّارة للبداية التقليدية .

ثمة في (المينيلياذة) محاولة لتقديم صورة أمامية على طريقة هوميروس ، لكن الوقوع في طبقات الزمن المتراكبة ، والانفصال المتواتر الذي يفرضه الزمن على الرواية سرعان ما يتغلب على ذلك . يبدأ (مينيلاوس) في الكلام مع نفسه ، لكنه يدرك فجأة أن أمامه جمهوراً ، فيشرع واعياً بسرد حكاية عودته بعد سقوط طروادة (ويبدو ان الاشارة هنا الى ان وعي الراوية بذاته ، وادراكه انه موضوع السرد ، هو الأمر الذي يطلق المشكلة المجنونة) وهذا ما يسوّغ مجموعة الاقواس التي

تحصر المقتطف . فهو يخبرنا بأنه يروي حكاية (تيليماخوس وپايسيستراتوس) وبعدها يخبرنا انه يخبرهما بانه يخبر (هيلين) ، ومن ثم يخبرنا بانه يخبر (تيليماخوس وپايسيستراتوس) بانه يخبر (هيلين) بانه يخبر (پروتيوس) ، وبعده (آيدوثيا) حتى ينحصر تماماً في لحظة بعينها . . ويكون من نتيجة التقدم والتطور ان يزيدا من اشتباك السرد حدّ اليأس ، وتعود عين القاريء تقطّع اضطراباً لا أمل منه ، يشمل سلسلة من أقواس حصر المقتطفات مدمِّرة غير معبِّرة :

« ' « '«لماذا» كرّرتُ ، كرّرتُ ،' كرّرتُ ،' »
كرَّرت ،' كرّرتُ ، » اكرّر . ' «' « فأجابت المرأة ، بابتسامة عروس خفرة وصوت خافت :'لماذا ماذا ؟'

(ص ١٥٢)

هذه حذلقة ، طرافة تبعث الجنون ، ودرس متجهم عن الزمن والحبكة .

ان مكانة الزمن في الرواية وسيطرته المحتملة على بناء القَصص لها تاريخ طويل يتخذ مثاله في الكآبة الرومانسية عند (كيتس) في قصيدته/اغنية الى عندليب/إذ تواجه «النفس المستوحدة» بعدما طار العندليب ، او في مثال البطل المنهك عند (شاتوبريان) الذي يشق طريقه محزوناً بين تراكمات اوراق الخريف . لكن تدخّل الزمن بشكل غامر قد جاء عندما نشر

(مارسيل پروست) روايته **البحث عن الزمن المفقود** حيث يكون الزمن موضوعاً ووسيلة في آنٍ معاً ، وحيث لا يسود اي تسلسل زمني سوى ما تسيطر عليه حركة الذهن والارادة عند الراوية (مارسيل) . ان عبارة تيار الوعي لا تكفي لوصف العمليات التي ينطوي عليها هذا العمل الذي يكاد يشكل انعطافاً في التاريخ ، رغم ان جميع الاعمال التي نطلق عليها هذه العبارة قد تفسر الساعة الداخلية في الذهن في وقوفها قُبالة دفق التاريخ .

يبدأ إدراك الزمنية عند (پروست) في الذاكرة ، لأنه ، مثل (نابوكوف) لا يمنح الايقاع الفني الا للزمن الماضي او المؤلم في حضوره ، ولا يقحم نفسه في فلسفة وضعية متفائلة . والواقع ان المستقبل لا ينطوي الا على انتقالات تخلق الكرب ، اوعلى بلادة الفعل المعتاد . إن تأليف هذا الكتاب (او الكتب ، ولك ان تختار صيغة المفرد او الجمع) لا ينطوي على عملية جمالية بل فلسفية . وبهذه الصفة ، تكون ملاحقة المعنى والشكل نفسه مما يكوّن دراسة في علم الوجود تكون نتيجتها تحديد امكانات الذهن بالنسبة الى خبراته . وإذ يراجع الراوية ماضيه ، تكون اوضح الصفات تعاسته الدائمة وعدم انسحابه كلما تغيرت الظروف المادية في حياته ، او كلما كان مرور الزمن سبباً في تحول سعادته ، بسبب وجود امه قريباً منه او بسبب تقبيلها اياه ، لأنها كانت تجلس بضع ساعات الى غيره من البالغين دون ان

تسبغ عليه اشعاعها الازلي الذي يقع خارج حدود الزمن . وتنعكس المشكلة الاخيرة في رعبه من مشكلة الدفق نفسها ، في حين تتعلق الاولى بادراك مركزي للسلوك البشري يقع كذلك في المنطوى من فكرة الزمن . ونجد (صاموئيل بيكيت) في أبلغ تعليق على (پروست) يضع هذا الضيق الغامر في فترات الانتقال المؤلمة بين اللاحساسية البليدة للعادة (التي تشبه ما دعته (جورج اليوت) في سياق مختلف تماماً في روايتها مدلمارچ بعبارة تكديس البلاهة التي تحول بيننا وبين سماع قلب السنجاب في خفقه والعشب في نموّه) وبين «معاناة الوجود» (ص ١٩) . واذ يمتص الوعي أشكال ظهوره المادي ، يتزايد فقدان الحساسية فيه فيغدو لذلك مبعث راحة . يبرز الكرب عندما يكون الوعي بالواقع فاعلاً ؛ وتكون الراحة صفة تلازم لاحساسية العادة .

كذلك تعلّم تجربة (پروست) الشخصية القاريءَ مدى صغر انجازات الذاكرة الارادية ـ اي إرادة تذكّر الترابطات التي قد تعين في إنارة وجود المرء . تستطيع الذاكرة الارادية ان تعيد الخلق ، لكنها تفعل ذلك بمعنى القلب او التحويل ـ اي اظهار الواقع كليلاً لا الواقع نفسه . ان الذاكرة اللاإرادية وحدها هي التي لا يمكن ان تستدعى ارادياً لكي تفعل ، بما يغمر الذهن بالواقع الحاد ويتسبب في المعرفة الجوهرية ـ مما دعاه (بيكيت) باسم «التركيب النجمي» (ص ٦١) . تسمو هذه المعرفة على

SS

الزمن وآلامه وتهزم الموت نفسه ، لأن الموت من مظاهر الزمن وتكمن المأساة في الطبيعة الانية لهذه المعرفة ، وفي استدارة الذهن الفورية والضرورية الى الدفق والى مساعي الذهن الفاشلة نفسها .

ان طول وبناء هذه المحاولات الارادية يشكل او يصنع الحبك الفعّال في الرواية . وبعبارة اخرى ، لا تتشكل الحبكة بفعل النظريات الادبية بل بفعل بحث فلسفي عنيد . يتماشى بحث (پروست) في الزمن والوجود مع الظواهرية الوجودية ، وقد بقي سائداً كعامل فلسفي وفني في الأدب . وقد فتح كذلك مسألة الهوية في الرواية المخلوقة . لقد قال (فورستر) بان القصة كل شيء ، لكننا أمام دليل بان القصة تابع ثانٍ بعد البحث العقلي ، وان الزمنية يمكن ان تستحوذ على طرائق التأليف فتصبح ما دعاه ارسطو بروح العمل الأدبي .

لقد غدت فكرة الرواية بشكل متزايد ، لا اسطورية تقع في اصناف كما يرى (نورثرپ فراي) واتباعه ، بل موسعة لتشمل انماط الفكر التي نحاول ان نتلمس الحقيقة من خلالها . ان هذا انسحاب من مدرسة الفن من أجل الفن ، ومن حذلقات واقعية المحاكاة باتجاه التوكيد ان الفن من اجل الذهن ؛ وان الفن بحث ومستودع لأي واقع نهائي يمكن ان يبلغه الذهن . ومما يؤثر عن (والاس ستيڤنز) قوله في ملاحظاته المرموقة عن الخيال

SS

الاسمى «الإيمان ان تؤمن بخيال ، تعرف انه خيال ، لعدم وجود شيء غيره . والحقيقة الفذة ان تعرف انها خيال ، وانك تؤمن به عن طواعية» .

عندما تبلغ الزمنية قوة كهذه فتغدو عنصر تكوين وسيطرة ، يعنّ لنا ان ننظر في ادب الماضي في ضوء ما اكتشفه حاضرنا . لقد كان دفق الزمن والزمنية معاً بين ظهرانينا منذ أن ذبل طوق الورود في يد آدم ، كما ان واحدة من طرق التوجّه نحو الادب وحياة الذهن التي يعبّر عنها الادب تقع في مجال التأمل التاريخي لادراك الزمن عند الانسان بالشكل المتغير او المتطور . ويمكن في هذا الصدد الاشارة الى كتابين مهمين من كتب النقد التي تعرض بشكل خاص لتاريخ الفكرة ، هما كتاب (جورج پوليه) بعنوان **دراسات في الزمن البشري** وكتاب (فرانك كيرمود) بعنوان **الاحساس بنهاية** .

يعرض كتاب (پوليه) لمسيرة الفكر : فهو يرى ادراك الزمن يتغير من ثقة القرون الوسطى بما خلق الله وباستمرار اعادة خلق العالم حتى يصل ادراك القرن السابع عشر لانعزالية الفرد . وهو يطور احساساً بالتغيّر من خلال نظريات (بيرگسن) عن «الاستمرارية» الأزلية حتى يصل مفهوم القرن العشرين عن اللحظة ، التي ينجح كثيراً في تصويرها بعبارات (اندريه جيد) فيدعوها «اللحظة الشاعرة» ثم يتمثلها مع «اللحظة الجمالية» عند

SS

«كيركيگارد» (الجزء ٣ ، ص ٩) . ان الواجب او حلم الفن عند «جيد» كمثال أن يتجنب التاريخ من خلال سلسلة من لحظات التركيز هذه ، فيخلق عالمه الخاص . ان طريقة «پوليه» لا تحددها مثل هذه العبارات المختصرة ، لانه يبحث بشكل خلّاق خلال اعمال واشكال من البناء والافكار لدى عديد من الكتّاب فيحمل قارئه بشكل غير مباشر على دراسة المزيد من المفكرين بغرض تجميع الافكار المتطورة عن الزمن .

اما دراسة «كيرمود» فهي اكثر طلاوة وأبعد مدى ، لأن الحقائق التي يجمعها تشمل اللاهوت والاناسية والفلسفة وغيرها من عوامل الفكر التي تولد الخيال . ويمكن القول انه يوسّع من أفكار ارسطو عن الحبكة ، وانه معنيّ بما حدث للنهايات بشكل خاص ، وللأوساط كذلك . اما بخصوص البدايات فهو يذكر «سفر التكوين» ، ولكن ليس من شك ان الادب الذي ينظر فيه معنيّ بالناحيتين الأُخريَين من تلك الثلاثية الشهيرة المعقولة/البداية والوسط والنهاية/ . ولا تكمن القوة في تحليل «كيرمود» في الادب بالدرجة الاولى دون غيره ، بل انها توجد في الخليط الثقافي الذي استقى منه الادب ، في اوقات شتى ، طريقته وتركيزه . فهو يبدأ بالافكار المسيحية عن الرؤ يا ، وبتنويعات الافكار والخبرة التي طوّرت منها . ثم ينتهي الى «الحبس الانفرادي» وهي دراسة رائعة عما يستطيع الذهن عمله عندما يكون منعزلاً تماماً ، ومنقطعاً تماماً عن اية محفزات

SS

خارجية تثير الخيال . ويقع بين هـذه البداية والخاتمة النظر في «الدهر» القروسطي وفي الأزمة الحديثة ، وفي الحياة (ومن خلال منطقه في التوسع ، في الادب كذلك) في حيّز الزمن وفي ما يدعوه «الأشد توسطاً» .

ان هذه القاعدة الموسعة للنقد الادبي تحت مظلة الزمن لا تأتي من الفلسفة وحدها ، بل من الافكار المتنافية التي حملتها الدراسات الأناسية الى تفكيرنا . ففي دراسة من هذا النوع وضعها (مرسيه ايلياد) بعنوان **اسطورة العودة الازلية** نقرأ عبارة/لاتينية/حيوية «ذلك الزمن» تفعل الكثير لتفسير الطقوس البشرية الأولى وترجمتها بشكل اكثر تفصيلاً في الادب . فهو يكشف بملاحظاته الاناسية عن الانسان القديم عن الطرائق التي يلغى بها التاريخ ويتم بلوغ الاوضاع المريحة خارج حدود الزمن . ولا يشكل التاريخ المستقيم اية مخاطر ، بسبب عودة الانماط الاولى بشكل متكرر . والانسان القديم ، اذ يضع ايمانه في موسم ذهبي قديم من مواسم الالهة ، يؤدي الاعمال الخطيرة في الحياة على شكل طقوس تحاكي الفعل نفسه في أول ادائه وتقديمه نمطاً اولياً على يد الالهة «منذ ذلك الزمن» قبل ان ينحدر العالم الى مكان لمحض بشر . ان هذا الفعل كما يحاكيه الانسان يذوب في لحظة ازلية واحدة : وفي كل مرة تؤدي الجماعة فيها ذلك الفعل ، تحطم الزمن وتعيد خلق لحظة النمط الاولي حرفياً ، فتساهم بذلك في حاضر ازلي . ويبرز

شكل آخر للفكرة نفسها لدى الاحتفال الدوري بطقوس السنة الجديدة ، ينتج عنه ان الانسان يجدد خط التاريخ بدل ان يتقدم خلال مسيرته ـ يعود ليبدأ من جديد من البداية . ولدى التفكير بالعالم الآخر ، يكون (ذلك الزمن) ـ زمن الالهة في نمطه الأولي ـ موجوداً في الماضي الذهبي كما يمكن استعادته في المستقبل ، فيغدو ما يدعوه الانسان دنساً مسألة انقطاع بين زمنين فعليين من النمط الاولي .

يقول ‹ ايلياد › ان ثمة رغبة متنامية في أدب القرن العشرين لاستعادة الدورة والمركز الديني في «ذلك الزمن» (مشيراً بشكل خاص الى ت. س. اليوت وجويس ، ولكن يمكن اضافة اسماء اخرى) اذ غدت المخاوف والحرية التي تنطوي عليها نظريات الزمن في تطورها مما لا يصمد امام النفس . ويشير ‹هنري فوسيّون› في كتاب **حياة الاشكال في الفن** الى الدافع نفسه عندما يتحدث عن ميل لا يمكن تسويغه لدى المرء للتفكير بعبارات «اللون والقسمات» عند الحديث عن قرن من الزمان ، او عن الانغماس في «صوفية القرن» (ص ٥٤) .

كلما اتسع تفكيرنا بمكتشفات الذهن المختلفة عن الزمنية ، وجدنا انفسنا مرغمين على الانقطاع عن الاشكال الاكثر بساطة من التاريخ . لقد تزايد رفض المعطيات عن الزمن من نظرية الفن في محاولة للوصول الى موضوع الزمن

SS

الحقيقي . ولتكن الكلمة الاخيرة من (فوسيّون) حول عدم اتصال حدود اليوم والشهر او التسلسل الزمني بالتاريخ او بتعريف الفن في التاريخ :

ان المؤرخ الذي يقرأ الاحداث في تتابع يقرأها كذلك في العرض ، في تزامن ، كما يقرأ الموسيقي صفحة موسيقية كاملة . والتاريخ ليس وحيد الخط ، كما انه ليس بالتتابع المحض . وقد يحسن ان ننظر اليه على انه اقحام لحظات شديدة التباعد . . . ان السياسة والاقتصاد والفن لا تشغل في تاريخ بعينه نفس المواقع على خطوطها البيانية ، كما ان الخط الذي يربط بينها في لحظة بعينها يغلب ان يكون خطا غير منتظم . ونحن نسلّم بذلك نظرياً ؛ اما عملياً ، فنحن نطلق العنان لحاجتنا الى تناغم سبق ثباته ، اي النظر الى تاريخ بعينه على انه البؤرة ، او النقطة التي يتركّز فيها كل شيء . ومع ذلك ، حتى عندما يتخذ التاريخ المحدد مثل هذه النقطة ، فانه ليس كذلك بالتعريف . فالتاريخ عموماً صراع بين ما هو مبكّر النشوء ، فعلي ، او مؤجل وحسب .

(ص ٥٥)

ss

٤

الحبك العملي

«ارسطو هيكل عظمي» : **أقوال مأثورة** والاس ستيفنز

لقد كان موضوعنا حتى الآن في حدود النظرية ـ النظرية في النظرية والنظرية في التطبيق ـ والاتفاق او المعارضة التي قد يجدها المرء لدى التأمل في تلك النظرية . ان معرفتنا بالأدب اشد اقتراباً دائماً ، ولا شك ان أفضل تفكيرنا عن طبيعة ووظيفة مصطلح مثل الحبكة ينشأ عن علاقة حميمة مع نصوص تكون الحبكة فيها جزءاً متمماً ، لا نظرية مستقلة من ناقد او فيلسوف . ان كل عمل فيه حركة «حبكة» يخلق ضرورة لتأمل مخصص مفصل ـ وهو جهد لا يمكن حتى الاقتراب منه في الصفحات القليلة القادمة . وقد يحسن بنا ، بدل ذلك ، ان نجمع بعض الملاحظات المنتقاة التي تساهم في ما نستطيع معرفته عن كيفية القيام بالحبك فعلاً ، وكيف تظهر الحبكة عندما تنتهي او عندما تنتهي جزئياً ايضاً . ان الاعمال الادبية الفعلية هي التي تقيم في الأخير الهيكل العظمي للنظرية او تقعده ، وسوف يكون من

العبث ان نتحدث عن الحبكة من دون تقديم بعض الاشارات في ذلك الاتجاه .

لا توجد فائدة من الاهتمام بعمل تافه كالذي قام به (دوما) إذ استأجر بعض الاصدقاء لتحضير خلاصات حبكات باعداد كبيرة يملؤها بعد ذلك ليجعل ما يكتبه دائم الجريان من المطبعة . ان الجيد يجب ان يخضع للتأمل ، ويحسن ان يصرف الوقت في تمرينات من ذلك النوع من الملاحقة الكلاسية المحدثة التي أشار بها (درايدن) - ملاحقة (بن جونسن) في آثاره الغامضة حتى تصل الى مصادر القديمة التي يمكن تمييزها . من المفيد ان نتفحص أكداس الحبكة في فترة بعينها (كوسيلة لقياس طبيعة الاكتشاف الفني ، وكذلك للحيلولة دون صرف ذلك النوع من الملاحظات العابرة - كما فعل (ف ر . ليفز) عندما زعم بوجود التشابه بين (دكنز) و(جورج اليوت) - التي تطلق بسبب نقص في دراسة نوع الحبكات والموضوعات السائدة) وان ندرس مشاهد فردية واشباهها في مواضع اخرى من العمل الأدبي ، وان ندقق في طرائق الكتابة والمجاورات والاستعارات وان ندرس المداخلات بين الفكرة والشكل ، وهما في نظر (جيمز) بمثابة الابرة والخيط في الرواية . ان كل قطعة من الادب تتطلب ان نقوم بهذه الخدمة ، وعلينا ان نطيع .

أمثلة منتقاة

يطلق الحبك قانوناً من لدنه يتعلق باهتمام الجمهور : فكلما تعقّد بناء الرواية زاد اهتمامنا بمعرفة كيفية وصولها في ذلك الاتجاه . ان النظريات حول الحبكة والمفردات الجديدة مما يضفي صفة موضوعية على محاولة اشباع جوعنا للمعرفة ، والوصول الى جذر الفن ، وتعرية جوهر التأليف . ان الفنان الذي يمكن ملاحقة آثاره لانه يستخدم اشكالاً تقليدية او لأن حبكته بسيطة ومنطقية يمنح رضا بشكل مباشر تقريباً ، ولكن ثمة الكاتب الذي لا يخضع بسهولة والذي نلاحقه بأسئلة يجب اعادة النظر فيها باستمرار . فلو امكن ايجاد الاسئلة الصحيحة امكن صدور بعض الاجوبة في الاقل . ويندر ان نقنع القارىء بقبول العمل في شكله الكلي ، فيغرق نفسه لذلك في البحث المضني عن العملية الفنية .

ثمة نوع من الكتب ذو طبيعة تاريخية ـ ادبية عملية ، يساعد كثيراً في المراحل الاولية من البحث عن «الكيفية» في الحبك . ذلك كتاب (دبليو . پ . كير) بعنوان **الملحمة والرومانس** وكتاب (صاموئيل لي ولف) بعنوان **قصص الرومانس الاغريقية في روايات النثر الاليزابيثية** وكتاب (ت . دبليو . بولدوين) بعنوان بناء الفصول الخمسة عند شكسپير ،

ودراسات الاصول والاشباه في مسرحيات شكسبير من تأليف (جفري بُلو) و(كينيث ميور) ، وهذه قائمة صغيرة ، وجميعها تعين في تحديد المؤلفات التي قد نتناولها بالدراسة . لكن المؤسف أن هذه جميعاً تعتمد على أدب يزدهر في فترة من استمرارية المذهب الانساني حيث يكون من المسلّم به وجود الانماط ، وحيث يكون اقتباس الحبكة والاسلوب من الامور المألوفة . غير ان رواية (نابوكوف) المعقدة بعنوان آدا ورواية (جويس) بعنوان **يوليسيس** مثلاً لا يمكن ان تفك تشابكاتها بنفس الطريقة التقليدية : فإن الاستمرارية الطاغية لبناء الفصول الخمسة لا تقدم فائدة كبيرة ، وحتى تاريخ الأساطير الشمالية او الملحمة تكون بعيدة جداً عن المسائل التي تثيرها مثل هذه الاعمال الجديدة متعددة الشكل . وحتى عندما يكون هذا النوع من الكتب ذا فائدة ، يكون ما يقدمه جزئياً في أحسن الأحوال وغالباً ما يسبق البحث الذي يجد القارىء نفسه مضطراً للقيام به .

ليست الرغبة جديدة في الكشف واستخلاص المعنى من مسيرة الكاتب في تأليف كتابه ، لكنها يجب ان تتكرر باستمرار ويعاد النظر فيها حسب اذواق ومعرفة الأجيال المختلفة . وثمة مثال يبعث على كثير من التسلية ، صنعه في القرن السابع عشر (توماس رايمر) الذي كان يصطرع مع **عطيل** شكسپير في كتابه

رأي مختصر في المأساة . ان (رايمر) مثل (تولستوي) ليس من المعجبين بشكسبير ، وليست له ادنى رغبة في النزول ولو الى الدرك الاول من صناعة الشعر . فقد كان مقتنعاً بحكم ثقافته الكلاسية المحدثة ان عطيل مسرحية رديئة ، ومن أجل ان يثبت ذلك يتناول الحبكة خطوة فخطوة ليظهر بين لحظة تأليف واخرى انها تحطم شبه الحقيقة واللياقة بشكل مشين ومستمر . وبعبارة اخرى ، لا يتركز اهتمامه على نظرة عامة شاملة ، بل على الحبك ومسيرة العمل وهو يجمّع الانتهاكات . وقصد الكاتب من ذلك ان يظهر للقاريء مدى جنون شكسبير من فصل الى فصل ، ومن شخصية الى شخصية ، ومن فكرة الى فكرة .

.

منذ عودة الاهتمام بشكسبير ، لم يعد سوى القليل ممن يرغب في تكرار رأي (رايمر) او الذهاب مذهبه ، لكن مسرحيات شكسبير تبقى من اكثر صيغ البناء المسرحي مراوغة وتعذيباً . ان صمت شكسبير عن موضوع عمله - وعن اي موضوع آخر - يثير القلق الى درجة تكون الرغبة في تخفيفها مما دفع بكثير من القراء الى القول إن الكلمات التي يضعها المؤلف على لسان شخصياته إن هي الا تعبيرات المؤلف نفسه . وعندما يمكن تجنّب ذلك الشطط ، تحل محله انواع اخرى ، كأن يعزى الى المصادر قوة هائلة ، فيقال إن شكسبير قد أخطأ في ترجمتها الى ما صنع من درامه ، او ان يقال ان الأمر يعود في

الأخير الى البداهة والخطأ المقصود . غير ان الاشارات الوحيدة الضئيلة بين ايدينا عن طرائق شكسپير في التأليف تقع في الاختلافات بين طبعات (كوارتو)/ طبعة بحجم ربع الصفحة / (كما في الدليل القوي في النسختين من مسرحية **هاملت** / او بين طبعة (كوارتو) وطبعة (فـوليو) / اي الطبعة بحجم الصفحة الكاملة / . ويوجد هنا ايضاً الكثير من الشك ، كما تشير دراسات النصوص في القرن العشرين ، وما يتبقّى يشكل مسائل ملحّة لا يمكن تجنبها ، او يقع في باب ظنون العارفين .

تثير مسرحيات شكسپير مسائل واسعة في كل خطوة من خطوات التأليف . وليس ثمة ما يطمّن الى وجود مقصد بسيط وراء تلك اللحظات التي يبدو شكسپير فيها في اشد حالات التقليد . مثال ذلك ان **تاجر البندقية** و**صاع بصاع** تنتهيان طبقاً للصيغ المألوفة في خاتمة الكوميديا . ويطرد (شايلوك) من المسرح بشكل مشين في **تاجر البندقية** عشية اضطراره الى التحول عن دينه ، فيرتد الفصل الخامس الى مرابع (بلمونت) وهي تغتسل بضوء القمر ، والى (جيسيكا) و(لورنزو) والى لعبة الخاتم وحلها، والى التناسق في اجتماع كل اثنين معاً. هنا تجري الأمور حسب التقـاليد ، ويكمـل وفاق الـزواج الوسيلة السعيدة في النهايات الكوميدية ، لكن كلاً من مرتاد المسرح والقاريء يدرك ان ثمة حبكة فاعلة تحت هالة الاكتمال التقليدية لم تكتمل كما يجب ، وانها تتغلغل في كل تفسيرٍ يمكن ان

يعطى للمسرحية . لقد قُلب (شايلوك) من وغدٍ كوميدي الى بُعد جديد قوي ، وفي وسط الحب المنتصر في احتفالات الزواج في النهاية يبدو (أنطونيو) غريباً ، «الكبش الموصوم في القطيع» مثلما كان في الفصل الرابع عندما تسببت (پورشيا) في «انقلاب» خطة (شايلوك) . هذا مثال لحبكة تناهض حبكة ، او للتدخلات غير المحلولة التي توجد الى جانب الغشاوة الناعمة في الشكل المقنع المقبول .

تقدم مسرحية صاع بصاع التعقيد نفسه في العرف المسرحي الذي يغشّي عليه انكاره ، وهذا قول يجب ان يحمل على الاقتناع ان الاسلوب في **تاجر البندقية** لم يكن رمية من غير رام ، ولا هو مثال لعدم قدرة شكسپير ان يتناول قوة الفعل ومدلولاته بعد أن اطلقه في مجاله . هنا كذلك يجري الفعل حسب التقاليد المسرحية ،وتنتهي المسرحية بسلسلة من الزيجات ـ (آنجيلو) و(ماريانا) ، (كلوديو) و(جولييت) ، (لوسيو) ومحظيته ، وربما (ايزابيلا) والدوق ، رغم انها لا تنطق بجواب ازاء طلب يدها بمزدوجة شعرية ينشدها الدوق . ويكمن تحت كل وفاق نقيضه ؛ فبرغم اجتماع (كلوديو) مع (جوليت) ثمة «سوء وفاق» اساسي في كل واحدة من الزيجات الاخرى : (انطونيو) ينتظر عقوبة ، قد تكون الموت ، وهو يقوم بواجب ثقيل إذ يتزوج (ماريانا) ، (لوسيو) المسكين يرعبه ان يتزوج من محظية دنيئة ، و(ايزابيلا) ، التي كانت تأمل يوماً لو أن

SS

محظورات «رهبنة القديسة كلير» كانت أشد وطأة ، تناقض استقامة شخصيتها وتكذّب الموقف الخلقي الذي كانت تتمسك به طوال المسرحية . وقد يذهب المرء الى الظن ان شكسپير في هاتين المسرحيتين لم يكن يخلق اعمالاً صفتها معضلة خلقية وحسب ، لكنه يستخدم وسيلة الدرامه ليجرب ازدواجية الحبكة وتعقيداتها ، ويخلق طبقات من الاسلوب بحيث تكون خصومات التقليد الراسخ ماثلة الى جانب التجديد المحتوم .

ومما يضارع في الامتاع من حيث النظر التطبيقي للحبك عند شكسپير دراسة عروضه الافتتاحية . ثمة ميل للنظر الى الاساليب الافتتاحية على انها تتصف بالخمول والعاديّة ، بسبب القدسية التي كانت تسم النظر عموماً الى ما يجري في المسرحيات نفسها . ان من تيسّر له مشاهدة عروض متعددة من مسرحية الليلة الثانية عشرة لا يمكن ان يبقى بمنجاة من الشعور بالاستغراب تجاه الافتتاحية الطويلة التي يقدمها (دوق اورسينو) بما يشبه المناجاة ، والموسيقى تعزف له . فليس إعداد المشهد على المسرح وحده هو الذي يتطلب براعة فائقة ، بل ان التعبير عن «الحذلقة» المحيّرة لدى الدوق الباذخ لا تقع الا في طوق عدد قليل جداً من الممثلين مهما كانت قدراتهم . تقدم تحليلات النص وترابطات الموضوع بعض العون ، لكن المسائل المثارة تذهب وراء حدود هذه التمرينات الفكرية . ففي واحدة من أسرع مسرحيات شكسپير خطواً ، لماذا يبدأ

المسرحي بهذا البطء الذي يكاد يستعصي على التمثيل ؟ ما الذي يدخل بالضبط في صنع حبكته ، ولماذا استعمل هذه الطريقة للبدء بها ؟

ولنأخذ مثالاً آخر ، ما المسوّغ الذي يكمن وراء الحبك في المشاهد الثلاثة الاولى من **رچارد الثاني** ؟ لدى الاخراج يغلب ان يأتي المشهد الثاني قبل المشهد الاول ، لكي يفسّر العوامل المحيّرة في المشهد الاول كما نجده في المسرحية . يقدم المشهد الثاني منظراً مناسباً من العرض التفسيري بين (دوقة گلوستر) و(جون اوف گونت) ، يعلن عن مسؤولية (رچارد) ، خلال تدخل جزئي من (موبري) ، في موت عمه (گلوستر) . لو ان شكسپير أراد للمسرحية ان تفتتح بهذا المشهد لغدا الاحتيال في شخصية (رچارد) في مشهد التحدي وما تبعه من نزال مقبولاً ومباشراً لدى الجمهور ، حتى على فرض ان الجمهور ليس على علم بالمألوف من الثرثرة التاريخية . ويبقى بعد ذلك السؤال : لماذا القيام بمشهدين ، الأول للتحدي والثالث للنزال ، في حين يمكن لمشهد واحد ان يتحمل عبء الفعل في الاثنين معاً ؟ ويمكن الوصول الى بداية جواب في حقيقته ان شكسپير أراد ان يعرض العادة الطقسية ، والازدواجية ، والرؤيا اللفظية عند (رچارد) قبل أن يسمح لمشهد أن يوجّه نحوه إصبع الاتهام . ان المشهد الاول اتّخاذ محيّر ، فكل كلام من كل شخصية مهمة مغلّف بطبقات من الخديعة والالتواء . وتكون النتيجة ان

الجمهور يدرك من فوره انه يتعامل مع لغة وما تنطوي عليه من امكانات ، لا مع فعل عليه غشاوة والتواء . يقدم المشهد الثاني حافة حادة من حقيقة يومية ، وعندما يستمر الفعل المركزي في المشهد الثالث يكون الجمهور قد أدرك صُلب الرهافة من فن التغيير . إنه أسلوب فذّ ، يحدد القيمة القياسية في المسرحية برمّتها ، حيث تكون اللامباشَرَة دون المباشَرة هي ما يبحث عما ينطوي عليه السلوك البشري من حقيقة .

على الرغم من ان شكسبير لم يخلّف تفسيراً بالنثر عن طريقة وسبب الحبك في اعماله ، الا ان بعضاً من معاصريه الأقربين قد فعلوا شيئاً من هذا القبيل ، ونحن ننظر بشعور من الامتنان الى الوثائق التفسيرية التي خلّفها كل من (سدني) و(سپنسر) . يقدم (سپنسر) في رسالته الشهيرة الى (سر والتر رالي) بتاريخ ١٥٨٩/١/٢٣ تفسيراً مختصراً لكتابه **مليكة الجان** الذي بدأ في الصدور في عام ١٥٩٠ «لكي يوجّه انتباهك الى فائدة التاريخ فتجمع منه كل مقاصد الفكر ، فتستطيع في حفنة ان تلمّ باطراف الحديث جميعه ، الذي قد يبدو دون ذلك متعباً مضطرباً» . وهي حفنة انيقة حقاً، تضم في غرضها فضائل ارسطو الاثنتي عشرة ، يعالج كل واحدة منها كتاب من حكاية الرمز هذه . كان (سپنسر) يعلم ان الادراك لا يمكن ان يتضح من الكتب الثلاثة الاولى التي نشرها ، والتي كانت تمثل عملاً عجيباً في مسيرة مستمرة :

فبداية قصتي لذلك ، لو كان لمؤرخ ان يرويها ، يجب ان تقع في الكتاب الثاني عشر ، وهو الأخير ؛ حيث أبيّن ان مليكة الجان كانت تقيم عيدها السنوي طوال اثني عشر يوماً ، وكانت المغامرات الاثنتا عشرة تجري في تلك الايام الاثني عشر ، يقوم بها اثنا عشر من الفرسان ، تتحدث عنها وعنهم هذه الكتب الاثنا عشر .

ان اغلب القراء على استعداد لتقبل وصفه ذلك الفارس الشاب الغليظ الذي حط رحاله على مقربة من بلاط (گلوريانا) حتى برزت (أونا) فالقى عليه درع (أفيسيان) المسيحي ليغدو الفارس الدمث في الكتاب الأول ، ولكن ليس لأي قدر من التصديق او ألاعيب التأليف او الألاعيب المقصودة ان تفسر ما فعله (سپنسر) من تشتيت في الكتاب الثاني بما فيه من تناقض تام مع النص المؤلّف . ان الوصف في الكتاب الثالث مقلوب كذلك . فالرسالة التوضيحية لا تقنع القاريء العابر نفسه للكتاب الثالث ان البطل هو (سكادامور) وليس (بريتومارت) ، كما ان التسلسل عند (سپنسر) ليس صحيحاً في الكتاب الثاني - فالحاج لا يوصل (رديمين) الى القصر ثم يعود مع (گويون) ، بل انه يأتي مع (گويون) الى حيث (موردنت) و(أماڤيا) فتروي الاخيرة حكاية (اكرازيا) كأنها تغني اغنيتها الأخيرة فيقدم اليهما الطفل الملطخ بالدماء .

لقد اورثت تفسيرات (سپنسر) من الاضطراب والتساؤ ل ما أورثه صمت شكسپير . فقد ذهبت (جوزفين واتر بينيت) في كتابها **تطور مليكة الجان** (شيكاگو ، ١٩٤٢) الى القول ان حبكة (سپنسر) تبدو غير دقيقة في الغالب لانه لم يكن يؤلف بشكل متواصل ، بل كان يكتب على غير هدى ثم يجمع المقاطع بما يتيسر له من منطق . وقد ظهرت في مقابل ذلك آراء تطمّن المتحمس لأدب (سپنسر) ان كل شيء سيبلغ انتظامه الأخير عند اكتمال الكتب الاثني عشر . وبما اننا لا نملك سوى ستة من تلك الكتب ، ينبغي على جميع الحجج ان تفترض البتر والاستمرار ، كما يجب ان نعترف بالهوة التي لا يمكن تفسيرها بين القصد النثري والانجاز الشعري .

يبدو (سر فيليب سدني) اول الامر اكثر تطميناً ، لانه يقدم لنا كتاب **دفاع عن الشعر** وصيغتين من **أركاديا** تشتركان في التعبير عن جوهر الحبكة . لقد استوعب **الدفاع** ارسطو وافلاطون وهوارس والمفسرين الايطاليين ؛ وهو ينطوي على دافع خلقي ، لأن (سدني) مثل (سپنسر) يريد من الادب ان يصنع الانسان . تتعلق اهم مفهوماته بمفهوم «الفكر الاسبق» وبتكوين ما يدعوه العالم الذهبي الذي يضعه قبالة العالم البرونزي الذي يتصل بغير ذلك من شؤ ون الفكر والخبرة . ان «الفكر الاسبق» فكرة افلاطونية تقع فوق العمل الفني الفعلي : ويبدو انها ما يتصوره الشاعر قبل بدء الكتابة الفعلية . وتشير

ss

عادات التأليف عند (سدني) الى المصاعب التي كان يواجهها في محاولة ادخال حبكته في التفصيلات والشكل الأخير الذي كان يريد . فبعد ان انجز (اركاديا) الاولى ببناء ذي خمسة فصول وشكل تقليدي ، بدأ يعيد النظر ويوسع ويضيف استدارات حبكة جديدة والكثير من الحبكات الثانوية على العمل الأساس . هنا كذلك ، يواجه القاريء السؤال الاولي عن سبب وغرض القيام بهذه المراجعة ، اهي ملاحقة ذلك «الفكر الاسبق» الذي يكاد يستعصي على البلوغ ؟ يخبرنا الدفاع بشيء ، وتخبرنا حقيقة المراجعة بشيء اكثر ، لكن حب الاستطلاع يبقى ماثلاً ، لقد حافظ عصر الانبعاث على أسراره بشكل ناجح .

بحلول القرن التاسع عشر ، عصر الرواية الكبيرة ، ثمة ظروف خارجية بعينها تهرع لمساعدتنا في البحث عن الطرق والوسائل في تخطيط الرواية وكتابتها . كانت ظروف النشر على شاكلة جعلت الروايات تصدر أول الأمر في دوريات ، فصلاً ففصلاً ، او في اجزاء شهرية منفصلة تضم ثلاثة فصول او اربعة كل مرة ، مما جعل مفهوم الفصل يغدو شكلاً جذاباً في حد ذاته . وليس من حاجة للقول ان مثل تلك المنشورات لم تجدث آثاراً جيدة في كل حين . فهي قد انتجت الرواية الطويلة جداً التي تمطّ خيال الجمهور شهراً بعد شهر وتمدّ في مبيعات المجلة او الاجزاء الشهرية موضوعة البحث . وكان الروائيون ، من أجل الحفاظ على الانتاج في الأجزاء ، مرغمين غالباً على

الولوج في صيغ الميوعة العاطفية والمصادفات والأحابيل التي تبدو أشبه بالكلمات المتقاطعة ، وعلى خلق أزمات هي من الكثرة بحيث تقترب من تفاهة الاسلوب فتبلغه في غالب الأحيان . لقد كان ذلك اسلوباً مربحاً لطبقة ابناء المدن ، لكن من الخطأ تحميله مسؤولية ظهور كتّاب الرواية الرديئة في العصر الڤكتوري / القرن التاسع عشر / بل يجب كذلك ان يساهم في انتصار الرواية الكبرى بوصفها انجازاً شعبياً وفنياً مدهشاً . فلا شك ان اسلوب «دكنز» المتميّز الرائع في أصالته يتصل جزئياً بالظروف التي كان يعمل فيها ، كما ان التوسعّ في تناول الحبكة بشكل ساخر عند «ترولوپ» يعود الى الاصول نفسها . هذه ظروف اعدّت للتمتع بالتعقيد والحبكات المركبة ، تقدم فرصة واسعة لاستخدام عناصر مثيرة من التميّز وانقلاب الحال مما دعا اليه ارسطو .

ان رحابة الاسلوب في القرن التاسع عشر قد شجع من انتشار فكرة النظرية الواقعية ووفرتها بشكل خاص مما انتج كتّاباً مثل «اميل زولا» و«بلزاك» الذي توسع في عرض الحياة البشرية في **الكوميديا البشرية** . ان حقيقة كون الواقعية حركة جديدة قد استوجب الدفاع عنها ضد التقليديين ، فشرع الروائيون الواقعيون في الاستزادة من النشر حول عملية الكتابة المباشرة اكثر مما كان ميسوراً قبل ذلك . والذي يهمنا اكثر في هذا المجال ان كاتب الرواية الكبرى كان يبدأ عادة بدفتر

ملاحظات ، او مذكرات ، او خطة مفصلة ، بقي كثير منها محفوظاً ، وصار ينظر اليها بشكل متزايد على انها مادة مهمة ينشرها الباحثون في العصر الحديث .

لم يكن في القرن التاسع عشر ما يميز عصرنا من رغبة حريصة عارمة لطبع كل قصاصة ورق تحمل كتابة بخط الفنان . ما كان (دكنز) ليقتنع بنشر مذكراته عن **ايام الشدة** كما فعل (أندريه جيد) في نشر مذكراته عن **مزيّفو النقود** بوصفها شكلاً فنياً آخر رغم استقلاليته . لكن حفظ دفاتر المذكرات هذه لعدد من الكتّاب ، والضوء الذي تلقيه ، مثلاً ، على رواية (ديستويفسكي) بعنوان **الجريمة والعقاب** في صورها المدروسة المنشورة ، تشكل اهمية كبرى لاهتمامنا المتزايد في اساليب الحبك . ثم ان عادة نشر الرسائل قد تواصلت ، وعاد بوسعنا استخلاص مادة التأليف ومواقف المؤلفين من تلك الرسائل .

ان عملية اعادة بناء طريقة الروائي في القرن التاسع عشر مسألة جذابة . ورغم ان ذلك عمل يحرص الكثير منا على النظر اليه على انه جزء شخصي من قراءتنا الخلاقة ، من المفيد النظر كيف يقوم الباحث ، بما لديه من مذكرات ومخطوطات ورسائل وطبعات ، وبما لديه من صبر واسع ليكشف عن عملية التخطيط وكتابة رواية كبرى ، خطوة فخطوة . . لقد استطاع (جيروم بيتي) في كتابه **مدلمارچ من المذكرات الى الرواية** ان يتابع في تبصّر

عناصر العمل في رواية (جورج اليوت) منذ بداية التفكير فيها عام ١٨٦٩ الى تاريخ نشرها عام ١٨٧٢ .

كانت (جورج اليوت) قد خططت في الاساس لرواية عنوانها مدلمارچ يكون موضوعها المدينة التي تحمل ذلك الاسم وقصة الطبيب الشاب (لدگيت) . بتاريخ ١٩ آذار ١٨٧١ كانت المؤلفة قد مزجت قصتين في طور الاستمرار هما قصة (مدلمارچ) الاصلية مع قصة (الآنسة بروك) التي كانت تضم عنصرين عن (كازوبون) و(لادزلو) - وصفتهما المؤلفة بانهما تشكلان ٢٣٦ من الصفحات المطبوعة . كان (بيتي) على وعي دائم بصعوبات عمله ، فكان يتابع المؤلفة في مراجعاتها وما تحدثه من اضافات ، محاذراً في تقديم الادلة عن الفراغات في الخط والتصحيحات وعلامات الورق المستعمل في اوقات شتى ، بطريقة من افضل انواع الاستقصاءات الأدبية .

بين يوم القرار الواقع في ١٨٧٠/١٢/٣١ ، او بعد ذلك بقليل ، ويوم ١٨٧١/٣/١٩ ، عندما اكملت (جورج اليوت) ٢٣٦ صفحة من (مدلمارچ) في شكلها المزدوج الحالي يقع العديد من الامكانات وما يتبع ذلك من الكثير من القرارات الصغرى ، وقدر هائل من اعادة التفكير والتخطيط ، مع شيء من اعادة الكتابة والكتابة الجديدة لتسهيل عملية انصهار القصتين المنفصلتين . ويقع امامنا ، نتيجة لذلك ، قدر هائل

من التخمين والافتراض والاستنتاج واعادة البناء .

(ص ١١)

وينطوي التحليل على تخمين مفصّل لما يمكن انه قد جرى ، ويتبع ذلك النظر في اثر فكرة (ليويس) الذي اقترح ان يظهر الكتاب في اربعة اجزاء كما يستدعي طوله بدل ان يحدد بالاجزاء الثلاثة كما جرت العادة ، وان تصدر هذه الاجزاء الاربعة في ثمانية اقسام على فترة طويلة من الزمن . يصور الفصل عن دفتر الملاحظات الفرق الخلاق بين خطة المؤلفة وعملية تطبيقها عند اكتمال كتابة الرواية . لقد كان (بيتي) في كل خطوة يستخدم حصافة كبيرة في تجريد مكونات الرواية التي كانت قائمة قبل الكتابة واثناءها ، فجاءت النتيجة كتاباً يرضي القاريء الحديث في تشوّقه الى المعرفة .

لقد حَمَلنا القرنُ العشرون خطوةً اخرى في سبيل عملية الفن ، لأن الفنان نفسه قد غدا شديد الهوس بذلك . وكان من نتيجة هذه المعرفة التي تحمل قاريء الادب ان ينظر في العمل نفسه ان استمر في اسنادها رغبة الفنان الشديدة ان يكشف عما يجري في دخيلته اثناء عملية الكتابة . تتراوح هذه الكشوف ، ولنذكر بعضاً منها ، بين هموم (د. هـ. لورنس) في محاولاته اعادة كتابة **قوس السحاب** وبين رحلة (أندريه جيد) الروحية في **مزيّفو النقود** . وقد قدم (توماس مان) كذلك وصفه عن تأليف

ss

دكتور فاوستس في وثيقة من ابرز انواع البحث الفلسفي بعنوان **نشوء دكتور فاوستس** .

تشكل **المذكرات** التي وضعها (اندريه جيد) مثالاً مناسباً للرغبة في الكشف عن العملية الفنية . ونجد في **مزيّفو النقود** نفسها ان شخصية الفنان (ادوارد) تصف في حماس فكرة المذكرات ، التي يزعم بعد ذلك انها اكثر امتاعاً من الرواية نفسها ، ويتمنى لو يرافق كل رواية عظيمة مذكرات مثلها :

. . . انها نوع من المذكرات اليومية التي تشبه ما يحتفظ به المرء عن طفل . . . ومعنى ذلك ، انني بدلاً من ان ارضي نفسي بحل كل مشكلة عندما تبرز لي (وليس اي عمل فني سوى مجموعة او ناتج الحلول لمجموعة من المشكلات الصغيرة) فانني اعرض كل واحدة من هذه المشكلات وانظر فيها . ويمكن القول إن دفتر مذكراتي يضم نقداً متواصلاً حول روايتي ـ او عن الرواية بشكل عام . تأمل مثلاً اي متعة نصيب لو ان (دكنز) او (بلزاك) قد احتفظ بدفتر ملاحظات مثل هذا ؛ لو كان لدينا مذكرات عن **تربية عاطفية** او عن **الاخوة كارامازوف !** ـ قصة العمل ـ قصة الحبل به ! كم سيكون ذلك مثيراً . . . واكثر إمتاعاً من العمل نفسه .

(ص ١٧٠ طبعة بنگوين : **المزيفون** الترجمة الانگليزية : دوروثي بسي ١٩٦٦)

إن المذكرات التي تمثل تفكير (جيد) المنشغل بالرواية ، تبدأ بهذا الاهداء « اهدي دفاتر التمرينات والدراسات هذه الى صديقي (جاك ده لاكريتيل) والى جميع من تعنيهم مسائل الحرفة» وتشمل دراسة الحرفة عند (جيد) الفترة الطويلة الممتدة بين ١٧ حزيران ١٩١٩ الى ايار ١٩٢٥ . وهو يتحدث عن مسائل عملية مثل تحديد تاريخ للرواية ـ فقصة حول تزييف النقود يجب ان تدور قبل الحرب العالمية الاولى ، التي الغيت بعدها النقود الذهب ـ او عن رغبته (التي لم تتحقق) بان القصة التي تغدو سرقة (جورج) على مرأى من (ادوارد) يجب ان يرويها طفل وليس الروائي . وعندما يحل «الضيق» واليأس ، يسجل ذلك ، كما يعلن عن النصيحة او المناقشات التي تخص (مارتان ده گار) او (كلوديل) . وفي موضع متأخر من التأليف ، نلمس الدليل على ترجمته عن (فيلدنك) فيتغلب عليه ضعفه . وهو لا يبدأ الكتابة قبل الصفحة ٥١ (الدفتر الاول) لكن كتابته في هذه الرواية تتسم بكونها في طور التكوين فتغدو في النهاية غير مكتملة ، فكل شيء صعب حدّ اليأس . ويجب ان تجد هذه الصعوبة تعبيراً على لسان (ادوارد) الذي يُحمل (ص ٦٧) على كلام متناقض ، مختلف كل مرة ، حول طريقة بناء الرواية .

ويأتينا كشف مهم عندما يعترف (جيد) انه يستطيع الكتابة بسهولة اكبر عندما يتخذ شخصية امرىء يختلف عن شخصيته كثيراً ـ مثل شخصية (لافكاديو) . في رواية **مزيّفو النقود** يتخذ

المؤلف لنفسه شخصية ‹ادوارد› و‹برنارد› و‹اوليڤييه› و‹الكونت ده پاساڤان› المحتال ، فيجد بالتدريج ان روايته تكتسب قوة خاصة بها ، مثل نبتة طبيعية لا يمكن ارغامها ، بل تمضي قدماً مع الطبيعة (ص ٨٩ ـ ٩٠) . يجري خلال « المذكرات » تيار أقوى من الطبيعة ـ هو تيار الشيطانية . ويرى ‹جيد› ان ذلك يترك آثاره على اغلب شخصياته ، لكنه ينقّيه بوضع الرواية في نبرة جديدة دقيقة ، الا عندما يتخذ ذلك مداه كما في شخصية العجوز ‹لاپيروز› . والأهم من ذلك انه يكشف الحقيقة التي تقوم عليها الحبكة فتغيرها ، وانه يضيف ملاحق من جريدة ‹فيگارو› و‹جريدة روان› تدور حول النقود المزيّفة الأصلية وحول انتحار التلامذة . وتقوم شخصية ‹برنارد› بتفسير ذلك في الرواية :

« ولكن لمَ البدء بفكرة ؟ » قال برنارد في ضيق ، مقاطعاً . « لو انك تبدأ من حقيقة وتعرضها بشكل جيد ، إذن لأقبلت الفكرة من تلقاء نفسها لتحل فيها .، لو كنت اكتب « مزيّفو النقود » لبدأت بتقديم عملة مزيّفة ـ قطعة العشرة فرنكات الصغيرة التي كنت تتحدث عنها الآن .

لكن هذه ليست الطريقة ـ فالوسيلة المباشرة عند ‹برنارد› ليست الاسلوب الفاعل في الرواية كما يراها ‹جيد› ، والتي

تغنيها مذكراته الى حد بعيد . وكما هو الامر في الرواية ، لا تقدم **المذكرات** صورة عن الاكتمال ، كما ان الحاضر الازلي في كشوف «جيد» المعقدة يَحملنا الى وسط المسافة التي يضع «جيد» الواقع فيها . وهو يغدق جميع تفرعات الواقع الخاصة والعامة على القاريء المثالي النشط ، ونحن نزدرد ذلك في نهم .

٥

الخـــاتمة

هي أصعب شيء في الوصول . ان التأمل الجاد في مصطلح مثل الحبكة يستدعي بالضرورة اهتماماً مفصلاً بالنقاد واصحاب النظريات الذين تكون تطويراتهم المتواصلة في استزادة الافكار مما يجب ان تتشرّبه الكلمة ، ويتشرّبه كل من يريد ان يستخدم ويفهم ما ينشأ عنها من تفرعات معقدة . والاهم من ذلك انها كلمة تقيم ارتباطاً بين القاريء والنص الأدبي ، تفرض على كل قاريء ان يتفهّم فاعلية المبدأ الذي تخلقه الرواية موضوع البحث . وبعبارة اخرى ، انه اصطلاح يتطلب من كل قاريء ، اذا ما استعمل بدقة ، ان يساهم في حركة الشكل ، فيصبح نفسه ناقداً ، من خلال هذه المساهمة . لكن تركيز المصطلح وحياته يوجدان في العمل الأدبي ـ في طرائقه الداخلية .

والنقطة الجوهرية في اية استنتاجات يمكن الوصول اليها تكمن في تلك الحقيقة الواقعة ان السمعة السيئة التي لحقت

بالحبكة في أبسط تعريفاتها قد أدّت بالكلمة الى عدم قدرتها على الوقوف وحدها من دون القدرة المتنامية الصادرة عن تزايد المفردات . لقد كان غرض هذه الدراسة ان تأخذ بيد القاريء من التعريف المألوف عن الحبكة بوصفها اصطلاحاً آليّاً مستهلكاً الى امكاناتها الهائلة في التعريف الارسطي الاساس من انها الفعل الذي هو روح الفن القصصي . ان التوسيعات الحديثة في المفردات الادبية يجب ان تلحق بها ، كما يجب التوسع في تلك التوسيعات نفسها ، اضافة الى ان زيادة التشرّب بالاضافات في مجالات المذهب الألفي ، وفي المجالات الاناسية ، ووسائل التعبير ستغيّر من المصطلح بصورة اكبر . يجب النظر الى الحبكة على انها مصطلح قادر على النمو والتغير بشكل غير محدود . وهي كذلك في حالة شديدة من الاستمرارية ، شأن الاعمال الادبية الحديثة : فهي في الوقت نفسه تحدّد ، كما انها هي الفعل .

SS

هوامش المترجم

١ ـ الحبكة : المشكلة الأساس

(١) الحُبكة : Plot ارى انها أدق ترجمة من (العقدة) التي اشاعها بعض الكتاب ، لما توحي به هذه الكلمة من التعقيد . والحبكة من الفعل (حَبَك) حبكاً ، اي احكم صناعة الشيء . حَبَك الثوب : اجاد نسجه وحَبَك الحبل : شدّ فتله . والحبكة ، بضم فسكون : الحبل يُشدّ به على الوسط ، ويمكن استعمال الكلمة مجازاً لهذا المفهوم الأجنبي لانه يشد اطراف الفعل في المسرحية كما يشد الحبل الثياب على وسط الانسان .

(٢) المعزف الايولي : نسبة الى (ايوليا) وهو اقليم في اليونان القديمة ، حيث (ايولس) اله الريح ، كان يحبس الريح في كهف بذلك الاقليم . والمعزف الايولي قيثارة الريح .

(٣) ترسترام شاندي : رواية في تسعة اجزاء نشرها الانكليزي (ستيرن) بين ١٧٦٠ ـ ٦٧ ، تبدأ في جزئها الرابع الحديث عن البطل الذي يحمل الاسم نفسه .

(٤) الكتابة الآلية ، عبارة وضعها الشاعر الايرلندي (ييتس) الذي زعم ان بوسع المرء الكتابة وهو في حالة غيبوبة او نوم ، حيث لا يتحكم الذهن .

٢ ـ الحبكة والمحاكاة

(١) التبيُّن ، انقلاب الحال من المصطلحات التي وضعها ارسطو في الحديث عن

SS

المأساة ، ينظر في شأنها الجزء الاول من الموسوعة (المأساة) .
(٢) المئة الخامسة عشرة ، هي الطريقة الايطالية التي تعني القرن السادس عشر اي الذي يبدأ بالسنة ١٥٠٠ م .
(٣) كيكيرو : خطيب سياسي فيلسوف روماني (١٠٦ - ٤٣ ق.م) وهذا لفظ اسمه باللاتينية وقد شاع باسم (شيشرون) . كوينتليان (حدود ٣٥ - ٩٥ م) خطيب روماني عرف باسلوبه اللاتيني الجميل كما عرف بكتابه اساس البلاغة في ١٢ جزءاً .
(٤) واضح ان هذه الاسماء لمؤلفين لا وجود لهم الا في خيال المتكلم .
(٥) برتلوت ، اسم الدجاجة في حكاية (چوسر) عن (حكاية خوري الراهبة) من حكايات كانتربري .

٣ ـ الكفاح لاستبدال الحبكة : الصنعة والزمن

(١) الصنعة Poiesis كلمة اغريقية ، نادرة الاستعمال في الانگليزية ، اصطنعها المؤلف لما تفيده من (الصنعة) الفنية كبديل لكلمة (الحبكة) وما تحمله هذه من صنعة الحبك واتقان الفعل في المسرحية .
(٢) الفلسفة الالفية : مذهب ديني فلسفي يرى ان المسيح سيحل على الارض في ختام الف سنة من ميلاده ، ويحمل ذلك توقع التغير الجذري في كل شيء في الدنيا .
(٣) (مينيلياذة) كلمة نحتها المؤلف على وزن (الياذة) تدور حول مغامرات (مينيلاوس) من ابطال الالياذة نفسها .

مراجع مختارة

BIBLIOGRAPHY

ADAMS, ROBERT M., *Strains of Discord: Studies in Literary Openness,* Ithaca, New York, 1958.
Valuable for its description of open and closed fictional forms.

ARISTOTLE, *Poetics,* Loeb edition, London, 1932.
The central document.

AUERBACH, ERICH, *Mimesis: The Representation of Reality Western Literature,* trans. Willard Trask, Princeton, 1953.
A major study of the operation of the various kinds of mimesis in specific works.

BALDWIN, T. W., *Shakespere's Five-Act Structure,* Urbana, Illinois, 1947.
Invaluable in tracing the traditional aspect of the plotting or Shakespeare's early plays. A monument of classical and Renaissance learning.

BEATY, JEROME, *« Middlemarch » from Notebbok to Novel,* Urbana, Illinois, 1960.
A reliable reconstruction of George Eliot's compositional process.

ss

BECKER, GEORGE J., ed., *Documents of Modern Literary Realism, Princeton, 1963.*

A convenient collection of the major continental manifestos of realism.

BECKETT, SAMUEL, Proust and Three Dialogues with George Duthuit, London, 1965 (first published, 1931).

An incisive analysis of the control of Time in Proust's work.

BOOTH, WAYNE, Did Sterne Complete *Tristram Shandy?»*, *Modern Philology,* XLVII (1951), pp. 172-83. One of the more intelligent discussions of this mysterious subject.

BOOTH, WAYNE, *The Rhetoric of Fiction,* Chicago, 1961.

An interesting experiment in fiction.

BRADBURY, MALCOLM, «Towards a Pœtics of Fiction:) An Approach through Structure», *Novel,* I (1967), pp. 45-52.

A plea for detail, unusual for this journal.

CONRAD, JOSEPH, *Joseph Conrad on Fiction,* ed. Walter F. Wright, Lincoln, Nebraska, 1964.

A writer's indispensable account.

CRANE, R. S., «The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones», reprinted in *Perspectives on Fiction,* ed. J. L. Calderwood and H.E. Toliver, London, 1968, pp. 303-18.

The classic modern essay on plot.

CURTIUS, ERNST ROBERT, *European Literature and the Latin Middle Ages,* trans. Willard Trask, New York, 1953.

Chapter 5 on *topoi* is of particular interest.

DRYDEN, JOHN, «An Essay of Dramatick Poesie,(1668)», in *Essays of John Dryden,* ed. W.P. Ker, Oxford, 1900, Vol. I, pp. 28-108.

A summary of neo-classical rules.
ELIADE, MIRCEA, *The Myth of the Eternal Return,* trans. Willard Trask, New York, 1954.
The anthropological source of the phrase *illud tempus.*
FOCILLON, HENRI, *The Life of Forms in Art,* New York, 1948.
A complex description of art in time and action.
FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel,* London, 1927.
An essay which tries to separate «story» from «plot».
FREEDMAN, RALPH, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf,* Princeton, 1963.
Introduces the phrase «lyrical novel» and explains its validity.
FRIEDMAN, ALAN, *The Turn of the Novel,* New York, 1966.
Introduces the term «stream of conscience».
FRIEDMAN, NORMAN, «Norms of the Plot», *Journal of General Education,* VIII (1955), pp. 241-53.
FRIEDMAN, NORMAN, «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», *Publications of the Modern Language Association,* LXX (1955).
This article is especially important for the bibliography it contains of all modern criticism of the novel up to 1955.
FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism: Four Essays,* Princeton, 1957.
FRYE, NORTHROP, «Myth, Fiction, and Displacement», in *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology,* New York, 1963, pp. 21-38.
Frye's work is semi-Aristotelian, but tries to extend the vocabulary of classicism into new areas.
GARRETT, PETER K., *Scene and Symbol from George*

SS

Eliot to James Joyce, New Haven, Conn., 1969.

A creative essay on the developments which take place between nineteenth and twentieth century fictions.

GIDE, ANDRÉ, *Journal des Faux-Monnayeurs,* Paris, 1927.

A moment-to-moment account of the gestation of *Les Faux-Monnayeurs.*

HORACE, *Ars Pœtica,* Loed edition, London, 1926.

One of the standard classical documents.

JAMES, HENRY, *The Art of the Novel,* ed. R.P. Blackmur, New York, 1935.

A reprinting of James's prefaces. Of major importance.

JAMES, HENRY, *The Art of Fiction, in The Portable Henry James,* ed. Morton Dauwen Zaubel, New York, 1951, pp. 391-418.

James's standard critical work.

HEIDEGGER, MARTIN, *Being and Time,* trans. John Macquerrie and Edward Robinson, Oxford, 1967.

Introduces and illustrates the idea of temporality.

HUMPHREY, ROBERT, *Stream of Consciousness in the Modern Novel,* California, 1962.

Clarifies the terminology of stream of consciousness writing.

KER, W. P. *Epic and Romance: Essays on Medieval Literature,* London, 1897.

An historico-literary study.

KERMODE, FRANK, *The Sense of an Ending,* London, 1967.

A thorough study of literature in terms of time theories.

KERNAN, ALVIN B., *The Plot of Sattre,* New Haven, Conn., 1965.

A study of the geometry of plot in satirical forms of the eighteenth and twentieth centuries.

SS

LANGER, SUZANNE K., *Feeling and Form,* London, 1953.
Introduces new vocabulary and ideas to the idea of mechanical plotting.

LEAVIS, F. R., *The Great Tradition,* London, 1948.
Should be read by everyone interested in plot.

LESSER, SIMON O., *Fiction and the Unconscious,* New York and London, 1960.
A Freudian analysis.

LIDDELL, *Some Principles of Fiction,* London, 1953.
Illustrates a vague, general interest in fiction.

LUBBOCK, PERCY, *The Craft of Fiction,* London, 1921.
The first book to acclaim the concept of point of view in writing.

MCLUHAN, MARSHALL, *The Gutenberg Galaxy,* London, 1962.
An account of the change from linear comprehension to electronics.

MANN, THOMAS, *Die Enstehung des Doktor Faustus,* Amsterdam, 1949.
An account, both philosophical and practical, of the making of *Dr Faustus.*

MILLER, J. HILLIS, *Poets of Reality,* Cambridge, Mass., 1965.
A major study of the relationship of the writer to his and our fictions.

MUIR, EDWIN, *The Structure of the Novel,* London, 1928.
A latter-day examination of «plot».

PAULSON, RONALD, *The Fictions of Satire,* Baltimore, Maryland, 1967.
A study of satire which denies the old bases of plot.

POULET, GEORGES, *Etudes sur le Temps Humain* (Paris,

3 vols., 1953-64). Trans. Elliott Coleman, Baltimore, Maryland, 1956.

A literary study of time's contacts with history.

ROBBE-GRILLET, ALAIN, *Snapshots and Towards a New Novel,* trans. Barbara Wright, London, 1966.

A representative document of the «nouveau roman» school.

RYMER, THOMAS, *A Short View of Tragedy,* London, 1693.

The criticism of a neo-classical crank.

SCHOLES, ROBERT AND KELLOGG, ROBERT, *The Nature of Narrative,* New York, 1966.

An attempt to re-classify narrative forms.

SIDNEY, SIR PHILIP, *An Apology for Poetry,* ed. Geoffrey Shepherd, London, 1965.

Renaissance absorption and development of Aristotle, Plato, Horace and the Cinquecento Italians.

SPINGARN, J. E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance,* London, 1899.

An account of neo-classical ideas in Italy, France and England in the early Renaissance.

SWEDENBERG, H. T., JR., *The Theory of the Epic in England,* 1650-1800, California, 1944.

As its title suggests, a handbook.

TOLSTOI, LEO, *Tolstoi on Shakespeare,* trans. anon., Christchurch, Hants., 1907.

An interesting study in pre-socialist *mimesis.*

TRILLING, LIONEL, *The Liberal Imagination,* New York, 1950.

Projects the future of the mimetic form.

VAN GHENT, DOROTHY, *The English Novel: Form and Function,* New York, 1953.

SS

Individual analyses of English and continental novels.

WEINBERG, BERNARD, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance,* 2 vols., Chicago, 1961.

An impressive account of the critical developments in Italy during the Renaissance.

WHARTON, EDITH, *The Writing of Fiction,* New Haven, Conn., 1925.

A writer's handbook.

WOLFF, SAMUEL LEE, *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction,* New York, 1912.

An Interesting and convenient historico-literary account.

SS

محتويات الكتاب

SS

موسوعة المصطلح النقدي

سلسلة من الدراسات المكثفة تتناول المصطلحات والمفهومات التي دخلت النقد الأدبي في العصر الحديث، تسندها أمثلة من آداب لغات عالمية شتى، تنير المصطلح أو المفهوم الأدبي أو الفني، مثل: الرومانسية ـ الواقعية ـ الملحمة ـ الرعوية ـ الحبكة ـ الرمزية ـ الأسطورة ـ القصة القصيرة ـ الشعر الحر.

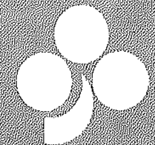
المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير ـ ت ٨٠٧٩٠٠ / ٨٠٧٩٠٠
برقياً موكيالي بيروت ـ ص.ب ٥٤٦٠ / ١١ بيروت

الثمن ٥٠ ل.ل

ss

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر



موسوعة المصطلح النقدي

المفارقة
المفارقة وصفاتها
الترميز
الرعوية

المجلد الرابع

ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة

SS

موسوعة المصطلح النقدي

المجلد الرابع

ss

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

المركز الرئيسي:

بيروت، ساقية الجنزير، بناية
برج الكارلتون، ص.ب: ١١-٥٤٦٠
العنوان البرقي: موكيالي، هـ ٨٠٧٩٠٠/٨
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

التوزيع في الأردن:

دار الفارس للنشر والتوزيع: عمان
ص.ب: ٩١٥٧، هاتف: ٦٠٥٤٣٢، فاكس
٦٨٥٥٠١ - تلكس ٢١٤٩٧

الطبعة الأولى

١٩٩٣

موسوعة المصطلح النقدي

٤

◆ المفارقة ◆ المفارقة وصفاتها ◆
◆ الترميز ◆ الرعوية ◆

ترجمة: د. عبدالواحد لؤلؤة



مقدمة المجلد الرابع

منذ صدور المجلّد الثالث من موسوعة المصطلح النقدي وصدور الأجزاء المفردة يتعثّر لأسباب مطبعية، زادها صعوبة ابتعادي عن مركز الطباعة والنشر، مما جعل متابعتي ضعيفة، فجاءت بعض الأجزاء تحمل من الأغلاط والهفوات ما لا يليق بمثل هذا المشروع الثقافي. لكن استجابة الزملاء في الجامعات التي عملتُ بها، واهتمام المتأدّبين والجادّين من القراء دفعني إلى مواصلة الجهد، على الرغم من الصعاب، علني أنجز ترجمة الأجزاء المتبقية، قبل أن يأخذ مني اليأس، ويشتعل الرأس شيباً.

ما زلت لا أعلم كيف أرضي الذين يطالبون بالمزيد من الهوامش والشروح، وكيف أقنع القائلين إني أسرف في الهوامش. وأحسب أن من يرغب في المزيد بوسعه أن يراجع المكتبات وينظر في المراجع والموسوعات، فهذه آفاق ثقافية غريبة عما عهدنا، وما عليك إلا أن تطلب الحكمة لا يضيرك من أي وعاءٍ خرجت.

دكتور عبدالواحد لؤلؤة
جامعة الإمارات العربية المتحدة

مقدمة عامة بقلم المترجم

منــذ أن ظهـرت الحلقــة الأولى من سلسلة (المصـطلح النقدي) باللغة الإنگليزية عام ١٩٦٩ شعرت بضرورة نقل هذه المعرفة الأدبية إلى القارىء العربي، الذي لم تتيسّر له معرفة اللغة الأجنبية. واليوم زاد ما صدر من تلك السلسلة على ثلاثين جزءاً، أحسب أن بنا جميعاً حاجة إلى التزوّد بمــا تقدمـه من معرفة تغني ثقافة الكاتب والقارىء على حد سواء.

ولأن هذه المصطلحات النقدية تعتمد مفهومات أوربية ترجع إلى حضارة الإغريق والرومان وما نشأ من آداب أوربية منذ عصر الإنبعاث فإن ترجمتها إلى العربية لا يمكن أن تتخذ صيغة نهائية تقف عندها، كما وقفت في الغالب الصيغ الأوربية المشتقة عن الإغـريقية والـلاتينيـة. لـذلـك لا مفـرّ من الاشتقـاق والنحت والتعريب، إلى جانب الترجمة، وهنـا يتدخـل الحس اللغوي والذوق الفردي والمعرفة باللغات، إضافة إلى ثقافة المترجم، عند القيام بعمل من هذا الحجم.

خـطتي في هذا العمـل عمومـاً أن أقدم تـرجمة من دون تصرف أو تفسير، مما يحملني أحياناً على استبقاء نكهة اللغة الأصلية. وفي حالة الأعلام من لغات أوربية وجدت من الأفضل الإبقـاء عليها كـالأصل نـطقـاً. ولم أضف من الهـوامش إلا

الأقل، معوضا، عند الضرورة، شروحا سريعة /بين خطين مائلين/. واقتضتني دقة اللفظ اتخاذ الأحرف الأعجمية لتقابل الأعلام الأوربية، في محاولة لوضع حد للإضطراب السائد في رسم أسماء الأعلام الأجنبية في أقطار عربية شتى. فاسم الشاعر الألماني گوته يكتب كوته، وجوته، وغوته في بلاد شتى، وأرى أن الأقرب إلى الصواب أن يكتب بالكاف الأعجمية مثل الكلمة الفارسية (گل) أي (زهرة). وهذه الأحرف لا تزيد عن أربعة.

ڤ = v، پـ = p، چـ = ch، گـ = g وهذا ما يجري في العراق بخاصة، وأرى أن ضبط الرسم بهذه الأحرف الأعجمية يضمن دقة اللفظ.

إن كل جزء من أجزاء هذه السلسلة قد كتبه مختص توافرت له أسباب البحث مع طول الخبرة. وفي آخر كل جزء (مراجع مختارة) رأيت إثباتها كما وردت في النص إتماماً لفائدة المستزيد.

د. عبدالواحد لؤلؤة
بغداد/حي الجامعة

ss

مقدمة عامة بقلم المحرر

هذا الجزء حلقة في سلسلة من الدراسات القصيرة، تعالج الواحدة منها مادة أساسية بمفردها، أو مادتين أو ثلاث مواد مُجتمعة، مما يوجد في مفرادتنا النقدية. وغرض السلسلة يختلف عما يقدمه المألوف من جداول التعبيرات الأدبية. فثمة الكثير من التعبيرات لن تكون موضوع دراسات في هذه السلسلة. فثمة تعبيرات غيرها لا يمكن أن تصبح مألوفة عن طريق التعريفات المختصرة. وعلى الدارسين أن يألفوا تلك التعبيرات عن طريق مناقشتها بشكل يتسم بالبساطة والوضوح والكمال في حدود المعقول. وغرض هذه السلسلة تقديم مثل هذه المناقشات.

تشير بعض التعبيرات موضوع البحث إلى حركات أدبية (مثل الرومانسية، والجمالية) وبعضها يشير إلى أنماط أدبية (مثل الكوميديا، والملحمة) بينما يشير بعضها الآخر إلى خصائص أسلوبية (مثل المفارقة، والمجاز الذهني)، وبسبب من التفاوت في الموضوعات، لم تجر محاولة لفرض منهج موحد على الدراسات. ولكن المؤلفين جميعاً قد اجتهدوا في تقديم ما وسعهم من مقتطفات توضيحية، وفي الإشارة حيثما اقتضت الحاجة إلى أدب أكثر من لغة واحدة، وفي تقديم دراساتهم بطريقة تأخذ بيد القارىء إلى المراجع المختصرة التي قدموا من خلالها مقترحات للتوسع في القراءة.

جون د. جمپ

جامعة مانچستر

SS

١٣
المفارقة
تأليف
د. سي. ميويك

Irony

by D. C Muecke

SS

١ - مقدمة

أهمية المفارقة:

ثمة أسئلة تدور في ذهن المرء حول المفارقة[١]: ما المفارقة؟ ماذا تتخذ من أشكال، وكيف تتصل تلك الأشكال ببعضها؟ ما الذي يدفع بالناس إلى اتخاذ صفة المفارقة؟ ما وظائف المفارقة وفوائدها؟ ما مدى أهميتها؟ ما تاريخها؟ أتوجد في جميع الثقافات؟ ألا تنطوي المفارقة على خطيئة؟

تحاول هذه الدراسة أن تجيب عن أغلب هذه الأسئلة. وإذ يتصف مفهوم المفارقة بما عرف عنه من مراوغة، يغدو من أول الواجبات أن نتبيّن الخصائص العامة أو العناصر التي تكوّن المفارقة؛ ولسوف نمضي بعض الوقت في التفريق بين الأشكال الرئيسية التي تتخذها المفارقة، وفي التمثيل لتلك الأشكال. ولكن ليس مما يفي بالغرض أن نوحي بأن هذه الاهتمامات بالتحليل والتبويب إنما تقصد لذاتها، كما قد يهتم المرء بمئة وتسعة وثمانين صنفاً من صنوف الكركدن. بل

سيكـون من أهـدافنـا، على النقيض من ذلـك، أن نبيّن بـأن المفارقة ظاهرة على جانب كبير من الأهمية الثقافية والأدبية.

ومن الواضح أن أهمية المفارقة لا يمكن الفصل فيها بتحديد مدى ما ظهـرت فيه في مختلف الأفعـال والأقوال والأفكـار وما أنتجته الثقافات والحضارات جميعاً. ولو كانت المفارقة مقصورة بشكـل رئيسي على العالم الغـربي، كما حملني الاعتقـاد حيناً (لكني لا أقرّ بذلك الآن) لكان ذلك أمراً ذا أهمية بالغة؛ لكن افتقار المفارقة إلى الشموليـة يجب ألا يحمل على التقليـل من أهميتها. ولا يتصل بأهمية المفارقة كون أكثر الناس يفتقرون إلى الحس بها. إن كثيراً من مشاغل العـالم المعتادة، التي ينغمس فيها الكثير منا في أغلب الأوقات، لا يمكن القيام بها بـروحية المفارقة. وإن أهمية اتخاذ صفة المفارقة لا يجب أن تتنافس مع أهمية اتخاذ صفة الجد أو صفة عدم المفارقة. والحق أنه لو بدا لصاحب المفارقـة أن شؤون العالم تحمـل بالفعـل على محمل المفارقة لكان في ذلك إثبات حقيقة أنها ليست كذلك؛ فلو كانت كـذلك مـا بـدت بهـذا الشكـل. وليس هـذا القـول من بـاب النقيضة[٢]، بل محض طريقة (وقد لا تكون محض طريقة) للقول إن الحس بالمفارقة يستند في مادته على افتقار الحس بالمفارقة لدى الآخرين، مثلما يعتمد التشكيك على سرعة التصديق.

ومن الطبيعي أنها قضية أخرى، ومشروعة تماماً، أن نسأل عن الدور الذي تلعبه المفارقة الشفوية في الحياة العادية، بما في ذلك ما يتفرع عنها من سخرية، ومداعبة، وتهكم، وتلميح. ويكـون من الطريـف جـداً معرفـة ما يتـرتب على غيـاب تلك الظواهر أو حضورها أو التشعب فيها. ولم تجر لحد الآن دراسة

منظمة لما تقوم عليه المفارقة (العامية) من أسس جغرافية (حضرية أو أقليمية أو ريفية) واجتماعية ودينية وتربوية ووظيفية. ولن يكون من السهل القيام بذلك، لأن محض وجود الباحث (ويا للمفارقة) يميل إلى تحطيم ذلك «الوئام» الاجتماعي الذي تقوم عليه هذه الأصناف من المفارقة.

إن أسهل طريقة للدفاع عن أهمية المفارقة في أدب العالم الغربي (مؤجلين النظر في الوقت الحاضر في القضية الأوسع حول أهميتها الاجتماعية والثقافية) هي أن ننظم قائمة بأسماء كبار الكتاب الذين هم كذلك من أصحاب المفارقة، ونقصد بصاحب المفارقة هنا الكاتب الذي تقوم آثاره، أو القسم الأكبر منها، على حس بالمفارقة. ولا يسعنا إنكار أهمية المفارقة إذا كانت تظهر بشكل واضح في آثاره: آيسخيلوس، سوفوكليس، يوريبيديس، أريستوفانيس، ثوسيديس، أفلاطون، كيكيرو، هوراس، كاتلّس، تاسيتوس، چوسر، أريوستو، شكسپير، ثيربانتس، پاسكال، موليير، راسين، سويفت، ڤولتير، گبن، گوته، ستندال، بايرن، هاينه، كيركيگارد، گرگول، دوستويفسكي، فلوبير، ريناں، إبسن، تولستوي، مارك توين، هنري جيمز، برنارد شو، چيخوف، پيرانديلو، پروست، توماس مان، كافكا، بريخت. بوسع أي طالب جامعي في سنته الأولى من دراسة الأدب الانگليزي والأميركي، أن يضيف عشرين اسماً غير هذه ولا يذكر من ولد بعد عام ١٩٠٠، أو يضطر إلى ذكر أسماء شهيرة مثل: تورنير، آربثنت، لام، أو هاولز.

ولا أحسب أن بوسع المرء تنظيم قائمة مماثلة بأسماء كتّاب كبار لا تتصف آثارهم بالمفارقة أبداً، أو أنها تتصف بها بشكل عرضي أو أدنى أو مشكوك فيه. ومن المؤكد أن بعض الأسماء الكبيرة ترد على الذهن في مجالات الأدب الملحمي والغنائي وأدبِ الرومانس، لكن من الواضح أن علينا إضافة نسبة أعظم بكثير تضم مؤرخين وفلاسفة وأخلاقيين وخطباء، أو إضافة أسماء من كتّاب الأدب الخيالي من مرتبة أدنى. ولن أغامر بتقديم قائمة بأسماء كتّاب من غير أصحاب المفارقة، وهو ما لن ينال من القبول ما تناله قائمة بأصحاب المفارقة؛ ولكن من المفيد القول أن مثل هذه القائمة بأسماء كتاب إنكليز ستحوي الكثير من شعراء القرن التاسع عشر.

ما يقع في باب المفارقة وما لا يقع

إذا نظرنا في الفقرتين السابقتين تبيّن لنا أن البحث فيهما يدور في مجالين اثنين في الأقل. فلنا أن نسأل أولاً، بسبب كون الفنون غير الأدبية لا تتصف بالمفارقة غالباً، إن كان ثمة ما يدعو إلى الظن أن في طبيعة الأدب ذاتها ما يشجع على الادراك والتعبير في مجال المفارقة، أو إن كان في طبيعة الفنون الأخرى ما لا يشجع على اصطناع المفارقة.

ولنا أن نسأل السؤال عينه حول الدرامه والمسرح، إذ لا يكاد يوجد درامي بارز لم يفد من إمكانات المفارقة الدرامية. وقد نؤجل السؤال الثاني حتى تتضح أمامنا طبيعة المفارقة وأشكالها ووظائفها. لكن السؤال الأول قد لا يخلو من فائدة هنا، فإذ

نكتشف لماذا يميل الأدب إلى المفارقة أكثر من الموسيقى والرسم قد نصل إلى اكتشاف شيء عن المفارقة ذاتها.

من الصعب على بعض الفنون أن تصطنع المفارقة، رغم أن ذلك ليس مستحيلاً. ولا أحسب أن ثمة نسقاً في العمارة أو تنظيم الحدائق يتصف بالمفارقة. ولا يقتضينا البحث طويلاً لندرك السبب؛ فاصطناع المفارقة يجب أن يكون حول شيء بعينه؛ لكن الفنون غير التمثيلية لا تشير إلى شيء في الأساس. فليست غايتها تمثيل الأشياء، بل إقامة «واقع» في شكل تصميمات من الفراغ والخطوط والألوان والحجارة والذهب والأصوات الموسيقية. ويجب أن تستحوذ هذه التصميمات على اهتمامنا كاملاً، إذا كنا نلقي لها بالاً، لأن ليس غيرها ما يسترعي الاهتمام: ومعنى ذلك أن هذه التصميمات لا يراد لها أن تذكرنا بأي شيء آخر. وهي تخلو من صفة المفارقة قدر ما تخلو منها النظريات الرياضية أو الفرضيات العلمية.

ثمة في الفن التمثيلي والأدب إمكانات عديدة للهروب من الرؤية الأحادية ونومة نيوتن مما يؤدي إلى إمكانات من المفارقة. ولا تستغل هذه الإمكانات دائماً، كما أن ليس من الضروري استغلالها. وهي لا تستغل عندما يكون الفنان أو الكاتب منصرفاً لاقامة شيء على الوجه الصحيح، سواء دعا ذلك تصميماً جمالياً كاملاً، أو التعبير المطلق عن فكرة أو شعور، أو السجل الصادق لروحه. فإذا كان ذلك الشيء هو الأول بين هذه، لم يعد مهماً أن يكون الفن تمثيلياً؛ فالريف الذي يُرسم ليس غير عذر للرسم. وإذا كان ذلك الشيء هو الثاني أو الثالث بين هذه الأشياء، التي يجب أن نضيف إليها أي تأليف يصدر عن «الإلهام» بشكل كامل، لا يكتفي المحتوى بأخذ الأفضلية على وسيلة التعبير وحسب، بل أنه يغمر التعبير ويحتويه بالفعل،

ويضعنا على تماس مباشر فوري مع ما يجري التعبير عنه. في مثل هذه الحـالات «يكون الشعـر في الاشفاق» حسب عبـارة <ولفريد أوين>[٣]. فالكلمات تزول، وتبقى الأفكار والمشاعر لتغدو أفكارنا ومشاعرنا «نحن» فنغدو مشغولين بها تماماً: فالغرفة والكرسي والكتاب والجسم والزمن تتلاشى جميعاً وتأخذ مكانها الخبرة الصرف. وهذا أدب المغامرة وتحقيق الرغـاب، وأدب الكتابة الرومانسية الرؤوية النبوية، وهو كـذلك شعـر في أشد حالات التوقّد و «الموسيقية» ويكون المرء بعيداً عن المفـارقة عندما تستغرقه الخبرة بهذا الشكـل قدر مـا يكون بعيـداً عنها عندما ينصب اهتمامه جميعاً على تصميم صرف.

نحن الآن في وضع نستطيع معه أن نحدد بعض أنواع الفن والأدب ممـا لا يتصف بالمفـارقة، بـوصفها مـوضـوع «رؤيـة أحادية» بالفعل، يمكن إدراكها مباشرة لأن الخصائص الشكلية إما أن تشكل فوقها غشاوة، كما قد يقال، وهو ما يستحوذ على اهتمامنا جميعاً، أو أنها تغيب أمام المحتوى الذي تكشف عنه بصفاء، وهو ما لا يقصّر عن الشكل في استحواذه على انتباهنا. لذلك يجب أن يكون الفن والأدب المتميز بـالمفارقـة مشتملاً على السطح والعمق، الغشاوة والصفاء، كما يجب أن يستحوذ على انتبـاهنا على مستـوى الشكـل إذ يـوجهنـا نحـو مستـوى المحتوى. تضم المفارقة شعار <ماكليش> الصوري أو ما بعد الصوري[٤]:

لا يتوجّب على القصيدة أن تعني
بل أن تكون

مع «فحوى» الشاعر <برواننگ> إذ يقول (إذا ما استطعنا تطبيق ذلك على «عالم» القصيدة الصغير):

ليس هذا العالم بقعة أمامنا،
ولا فراغ؛ إنه يعني بشكل مركّز.

وبوسعنا إعادة كتابة القولين على هذا الشكل
قصيدة المفارقة يجب أن تعني
وتكون معاً

شريطة أن يقف العنصران: المعنى والكون قبالة بعضهما.

أهذا ما نجده عندما تتصف الموسيقى أو الرسم بالمفارقة؟ أهذا كل ما نجد؟ يبدو أن مجال المفارقة في الموسيقى غير بالغ الاتساع (إذا ما استثنينا الموسيقى التي تصاحبها كلمات): فبوسع قطعة من الموسيقى أن «تعلّق» بشكل مفارقة ساخرة على قطعة أخرى أو على أسلوب أو تقليد موسيقي آخر، ويكون ذلك بالمبالغة الساخرة أو التشويه أو المجاورة المتنافرة أو «الاقتطاف». نجد في مقطوعة <چايكوڤسكي> بعنوان «افتتاحية ١٨١٢» تصويراً يتعمد السخرية[٥] من بضع ضربات موسيقية من نشيد <المارسيّيز> وهو ما يدفعنا إلى اتخاذ موقف بعينه من «المجد» النابوليوني. ولكن الموسيقى لا تلغي نفسها في آناء ذلك؛ فهي تبقى لتجابه ما تشير إليه، فثمة سطح وعمق في آن معاً. إذا أمكن اعتبار مثل هذا الأمر المبدأ المنظِّم في تأليف موسيقي، وإذا كان مثل هذا التأليف يعادل في الرزانة الموسيقى غير الساخرة فإن ذلك لا يقع في باب الأسئلة الجديدة لدى من

أجابوا عن تلك الأسئلة بالإيجاب، رغم أنها، من باب الافتراض، تشكل سيرة متخيلة لمؤلِّف موسيقي في كتاب <توماس مان> بعنوان دكتور فاوستس . كما أن <ڤلاديمير جانكيليڤتج> يشير كثيراً إلى أمثلة من موسيقى المفارقة في كتابه بعنوان «المفارقة» المطبوع بالفرنسية (باريس ١٩٥٠).

تكون احتمالات المفارقة أكثر بكثير في الفنون التخطيطية ويكون بمقدور الرسم، مثل اللموسيقى وجميع الفنون غير التمثيلية الأخرى (برغم ما قلناه عن فن العمارة وتنظيم الحدائق) أن «يعلّق» بمفارقة ساخرة على أعمال أخرى أو أسلوب أو تقليد فني. وإذ يسع الرسم أن يكون تمثيلياً بشكل واضح، يكون بمقدوره كذلك تصوير المواقف بأسلوب المفارقة الساخرة. فرسم يمثل رجلاً بملابس محترمة في موقف خشوع ديني، مثلاً، يفسّر على أنه يصوّر شخصية <تارتوف> بإضافة تفصيل نافر واحد - في شكل مشدّ نسائي يوضع بما يوحي إنه منسي أو أنه قد أخفي بشكل ناقص.

إن الذي يجعل الموسيقى والفنون التخطيطية أقل احتمالاً، من الأدب في اتخاذ صفة المفارقة اعتمادها الكبير، المنطوي في طبيعة الصوت واللون والخط، على ظاهر حسي يسترعي الانتباه، رغم أن الرسوم السياسة الساخرة قد تأخذ مكان قصيدة غنائية للشاعر <تنسن> في هذا المجال[٦]. إن الذي «يمكّن» تلك الفنون من اتخاذ صفة المفارقة كونها «لغات» بمعنى بعينه. وأن «لغة» فن من الفنون بهذا المعنى تتكون من مجموعة الإشارات المقبولة والأعراف التي تطورت خلال استمرار التقاليد في كل من تلك الفنون. إن ضربات

موسيقية قليلة من نشيد <المارسييز> تشير إلى فرنسا خلال الثورة أو بعدها لكن تلك الضربات إذا عزفت خارج مقامها الموسيقي توحي بأن المرء يتخذ موقفاً نقدياً من فرنسا (ويشير تاريخ ١٨١٢ في عنوان افتتاحية چايكوفسكي إلى اتجاه محدد). ووقفة <تارتوف> ترمز إلى «خشوع ديني» كما يرمز المشدّ إلى «حب فاجر». ويفسر ذلك كله لماذا لا يستطيع المرء أن يرسم مشهداً من جبال الآلب في إطار من المفارقة، لكنه يستطيع رسم ذلك المشهد في إطار رومانسي، أو كما يراه الآخرون من زاوية بعينها. فعندما ننظر، ونحن في القرن العشرين، إلى مشهد طبيعة رومانسي من رسم <كاسپر ديڤد فريدريك> يسهل علينا أن نرى خصائص بعينها قد غدت علامات الرومانسية، بل من مميزات هذا الرسام بالذات. ان الرسام من أصحاب المفارقة يعمل بهذه العلامات ـ وقد يسيء إليه ناقد فني متخلف فيصفه «بالأدبية».

إن مجال المفارقة في الأدب أكثر اتساعاً من ذلك، فالأدب مثل جميع الفنون، يستطيع أن يحاكي بأسلوب ساخر أسلوب فنان آخر أو حقبة أخرى. ويستطيع، مثل الفنون التخطيطية، أن يصور مواقف ساخرة. لكن لغة الأدب أكثر قدرة على التعامل مع ما يقول الناس أو يفكرون أو يشعرون أو يعتقدون، ومن ثم على تناول الفرق بين ما يقول الناس وما يفكرون وبين ما يعتقد وما هو واقع الحال. وهذا بالضبط هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة. لقد رأينا ما يستطيع أن يفعله رسام بشخصية <تارتوف> لكنه لا يستطيع أن يفعل ما فعله <برنز> في قصيدة «صلاة ويلي التقي»:

يا رب - ليلة أمس - كما تعلم - مع <ميك>
إني ألتمس غفرانك مخلصاً!
ليتها لا تكون لعنة دائمة،
تلوث سمعتي!
ولن أرفع ساقاً آثمة
فوقها بعد اليوم. -

ثم أنني يجب أن أعدّ،
مع الفتاة <لزي>، ثلاث مرات - أظن -
لكن يا رب، كنت مجنوناً تلك الجمعة.
عندما اقتربت منها؛
وإلا، كما تعلم، خادمك المخلص
لن يمد يده نحوها. -

ربما تجعل هذه الشوكة الجسدية
تصفع خادمك ليل نهار،
لئلا يشتط به التعالي والكبر
فيحسب نفسه موهوباً؛
وإن كان كذلك، عليّ تحمل وطأة يدك
حتى ترفعها.

مجابهة المفارقة:

لـو اكتشف امرؤ في نفسـه دافعاً لإيقـاع امرىء آخـر في اضطراب فكري ولغوي، فلن يجد خيراً من أن يطلب إليه أن يدوّن في الحال تعريفاً للمفارقة. صحيـح أنه قـد يحدث في بعض الأحوال أن من تسأله يُجِبكَ بتعريف يقول: «المفارقة أن تقول شيئاً وتقصد العكس» ولكنك قد تسأل صاحبك إن كان لا

ss

يدخل في باب المفارقة مشهد نشّال محترف تنشل نقوده أثناء قيامه آمناً بعمله المعتاد. وإن كان الأمر كذلك، ألا يتوجب تكييف ذلك التعريف ليشمل أمثلة كهذه؟ مثل هذهِ الأمور تعيدنا عادة إلى «الوضع الراهن».

تكمن العقبة الرئيسة في طريق تعريف بسيط للمفارقة أن المفارقة ليست بالظاهرة البسيطة. فمن الواضح أن ثمة بوناً شاسعاً بين مفارقة الموقف الذي يقع ضحيته النشال المنصرف إلى عمله وبين المفارقة اللفظية، تلك النبرة الأكاديمية شبه اللاذعة التي كنت أقاسي كي ألوِّن بها الفقرة السابقة. وليس بين هذين النوعين من المفارقة ما يشبه ما نجده عند <أورويل> في مزرعة الحيوان أو عند <چوسر> إذ يصف نفسه في حكايات كانتربري أو عند <توماس مان> إذ يقدم <هانس كاستورپ> في الجبل السحري أو في حقيقة أن الحياة تسير بشكل لا يردّ نحو هلاك أكيد، على المستوى الكوني والفردي، أو ما نجده عنده <ملڤيل> في رواية بيلي بد حيث ترغم ظروف غريبة قائداً بحرياً أن يشنق رجلاً يعلم أنه بريء تماماً، أو ما نجده في كلمات مسؤول بريطاني من بواكير القرن التاسع عشر، قيل إنه قضى على داعية إصلاح ديني وهو يقول «لقد بلغت الأمور حدها إذا كان للدين أن يتدخل في الحياة الخاصة»، أو ما نجده في هذه المقاطع:

«كنا في انتظارك من يومين[٧] وأكثر. ماذا أخّرك؟ السفينة جنحت؟.

آي ـ نعم.. لكن.. الجنوح ما أخّرنا ـ هذا عطّلنا قليل. إنفجر عندنا راس مرجل».

«يا لطيف! ما تأذى أحد؟»

«لا. قتل زنجي»

«إيه حُسن حظ. لأنه أحياناً ناس يتأذون فعلاً».

(مارك توين مغامرات هكلبري فِنْ الفصل ٣٢).

فلأكن صريحاً، يا سيدي الكريم، فهذا جهد في غير موضعه.

أن أرسل بهذه الأبيات الجيدة إلى امرىء له مثل ذوقك؛

إن لديك شيئاً غريباً ـ نوعاً من التمحيص

أو الاستملاح أو الذوق ـ أعيته المعرفة؛

فأقل ما يقال إنه من طبعك، كما هو معروف،

أنك تستخف كثيراً بكل ما لديك:

فلربما، حسب عاداتك إذ يشط بك التفكير،

قد ترتكب غلطة، وتستخف بما أرسلت إليك.

(كولدسمث «فخذ الغزال»)

كونراد ابتعد! أنت حمار، أنت حمار.

دوگبري: ألا تردعك مكانتي؟ ألا يردعك عمري؟

ما عاش الذي يسجّلني حماراً! ولكن، يا سادة، لا تنسوا بأنني حمار.

تذكروا أنني حمار؛ ولو أن ذلك غير مسجل،

(شكسبير جعجعة ولا طحن ٢/٤)

إن هذه الأمثلة من المفارقة لا تشبه بعضها، كما هو واضح. وليس فيها ما يكفي لتغطية مجال المفارقة الواسع. لكننا لو دققنا النظر فيها قليلاً وجدنا أنها ليست متنافرة جداً. فثمة أناس في بعض الأحوال يبدو لنا، أو يظهر عليهم، أنهم مطمئنون إلى كون كل شيء يجري حسبما يظنون، لكننا نراهم على تمام الخطأ في ما يحسبون. وثمة في حالات غيرها شيء

يقال، لكن المؤدى يختلف عنه. ويكون العنصر المشترك في هاتين المجموعتين تضاداً بين المظهر وواقع الحال. لذلك يبدو أن من الممكن اصطناع تعريف للمفارقة يشمل مداها جميعاً ـ شريطة أن نبدأ بالاتفاق حول هذا المدى جميعه. وثمة مثال أو أكثر في ما سبق لن يقبله الجميع على أنه يقع في باب المفارقة.

وبعبارة أخرى، لا تقتصر المفارقة على اتخاذ أشكال شتى، بل إنها من حيث المفهوم في حالة تطور مستمر. فقد كانت «المفارقة» في القرن السادس عشر لا تزيد على كونها صيغة بلاغية، ولا يعني ذلك أن ما ندعوه اليوم مفارقة لم يكن يجري تداوله أو الاستجابة إليه، بل يعني ذلك أن ذلك لم يكتسب اسماً في وقته. لكن المفارقة اليوم «تعني» أشياء شتى إلى أناس شتى. وإذا تجاوزنا عن حقيقة أن ذلك الاختلاف يوجد في بلاد شتى قدر ما يوجد عند أناس شتى، نجد في البلاد الناطقة بالانكليزية ميلاً إلى التوسع في مفهوم المفارقة حتى يُحسب الجوهر أو الصفة المميزة في أدب الخيال، كما نجد ميلاً آخر نحو تقليص ذلك المفهوم حتى يقتصر على هذا الشكل أو ذاك من المفارقة «الصرف». فنجد <كلينث بروكس> يذهب إلى القول أن تطور المعنى الذي يصيب أحد عناصر العمل الأدبي تحت تأثير من سياقه يمكن أن يدعى مفارقة. كما نجد <أ. هـ. رايت> يذهب إلى القول أن رواية جوناثان وايلد لا تقع في باب المفارقة رغم أن المؤلف يطلق يده في استخدام المفارقة البلاغية، لأن <فيلدنگ> شديد الالتزام بقيم شخصية <هارتفري>. كما نرى <أ. ر. تومسن> يقول مرة أن المفارقة لا تكون كذلك إلا عندما يكون الأثر نتيجة امتزاج الألم بالتسلية، ويقول في موضع آخر إن من بين كبار شعراء المأساة مثل ايسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس وشكسبير وكورني

SS

وراسين وإبسن لا يكـون غير يـوريبيـديس وابسن من أصحـاب المفارقة، لأنهما وحدهما كانا يمتلكان (نظرة مفارقة جوهرية عن العـالم» (من كتاب **الهـزء الجـاف**» بيـركلي، ١٩٤٨ ص ١٥، ١٣٥).

ثم أننا لا نجد كبير عون لدى من يرفضون تعريف المفارقة بدعوى أنها من التعقيد بحيث لا يمكن حل اشتباكها (وهـم لا يقولون إلى أي حد ذهبوا قبل اكتشاف ذلك) لكنهم يفيدون أنها ليست معقدة بحيث تغيب عنهم تماماً على مستوى الإدراك: يقول أحدهم «أننا نتلمس طريقنا برهافة وحسـاسية [ويبـدو أن لوامسه في حالة أفضل من حالة فكره] بين ظلال كثيرة محيّرة من النبرة والمزاج» لكن أسوأ الناس من بين الذين يجعلون من الصعب استيضاح أمر المفارقة أولئك الذين هم في شـك من أمرها ويخشون أن يتهموا بالسذاجة إن هم لم يدركوا وجودها، فينقلبون إلى استغلال تلك الصفات لدى قرائهم بإطلاق عبارات منمقـة غير محـدودة مثل «أمثلة المفـارقة الـواضحـة في هـذه الفقرة. . .» لكن من لا يكون على استعداد لكشف زيف عشاق المفـارقة هؤلاء يجعـل كلمـة «المفـارقـة» تـوغـل في ضبـاب المدركات الذي يكاد يغشّي عليها.

ومما يزيد الأمر صعوبة أن الناس يتحدثـون عن المفارقـة كأنها من مألوف ما يجري في العالم: «حصلت لي مفارقة وأنا في الطريق إلى المسرح» - أو كأنها من الخصائص التي تميز بعض الناس: «يمتلك يوريبيـديس نظرة مفـارقة أسـاسية نحـو العالم» - أو كأنها من مألوف السلوك «لمَ كنت أستحق [تقول مسز[٨] سليسلوپ] أن يُعالج حبي بالمفـارقة؟». ثم ان المـرء ليفكر أولاً بالمفارقة في إطار الشكل والنوعية، ويفكر بصاحب المفارقة أو بضحية من يُعلّق في هذا الإطار، كما يفكر بالطريقة

أو الوظيفة أو الأثر. وكان من نتيجة ذلك أن تراكمت مجموعة غير متجانسة من أسماء «أنواع» من المفارقة، وبدل أن يزيد ذلك في تصنيف المفارقة زاد من الضباب الذي يحيط بالكلمة. فنجد «المفارقة الكوميدية» مثلاً مفارقة ذات أثر كوميدي لكن «المفارقة المأساوية» مفارقة تميز المأساة، وهي بهذا المعنى تناظر «مأساة سوفوكليس» التي لا تقتصر على مآسي ذلك الشاعر، كما تناظر «المفارقة الدرامية» التي لا تقتصر على المأساة أو الدرامه - أو حتى على الأدب، ولا بد من استعمال عَبارة «مفارقة القدر» بشكل فضفاض إلا عند مِن يؤمنون بالقدر، وهم أساساً أناس مضطربون. وقد تفيد «المفارقة الذاتية» أن يحس المرء بالمفارقة على حساب نفسه، لكن العبارة قد استعملت كذلك في وصف المفارقة في كشف الذات بشكل غير واعٍ. ونجد «مفارقة التصرف» مما يرادف «مفارقة الشخصية» في كتاب <أ. ر. تومسن> بعنوان **الهزء الجاف** وترد على ما أحسبه ثلاثة أنواع شتى من المفارقة: مفارقة كشف الذات غير الواعي («دعيٌّ هو في الحقيقة مهلول») ومفارقة امرئ مثل سقراط يتعمد الظهور بمظهر الساذج، ومفارقة من نوع ما نجده لدى القاص «ساقي» الذي[٩] يقدم طفلاً هو قاتل وهو، فيّ الوقت نفسه، في عيون الآخرين، طفل بريء في العاشرة. وما تزال ثمة أنواع من المفارقة بلا أسماء معروفة، كما أن بعضها من ذوات الأسماء ما تزال موضع تكرار وتداخل.

٢ ـ طبيعة المفارقة

مفهومات سابقة عن المفارقة

ثمة مواقف وأقوال بعينها لا نتردد أن نطلق عليها صفة المفارقة. يعود <أوديسيوس> إلى <ايثاكا> ويجلس متخفياً في قصره بزي شحاذ يستمع إلى الخاطبين يسخرون من احتمال عودته إلى وطنه. ثم نقرأ بعد ذلك (في ترجمة <ريو> الأمينة على معنى النص).

> ثم أخذ <أوديسيوس> القوس يلويه بين يديه، ويختبره من كل جانب، خشية أن تكون الديدان قد نخرت في القرن إذ طالت غيبة صاحبه. فأخذ الخاطبون ينظرون إلى بعضهم ويطلقون تعليقات مما يقال في هذا المقام: «يا له من خبير ذي نظر في الأقواس! لا شك أنه يهوى جمع الأقواس في موطنه أو أنه يريد أن يقيم مصنعاً، حكماً على طريقة تقليبه القوس بين يديه، كمن أفاد معرفة في حياته وهو يضرب في الطريق!».
>
> (الكتاب الحادي والعشرون، طبعة پنگوين).

لا شك أن أوائل من استمعوا إلى الأوديسة قد استجابوا إلى هذا الموقف بطريقة كثيرة الشبه بطريقة استجابتنا، شاعرين بتلك الهزة المتميزة لدى مشهد امرىء لا يعي مطلقاً أن الموقف يمكن أن يكون شيئاً غير ما يحسب، في حين أن ذلك الموقف هو عكس ما يظنه طوال الوقت. أما الهزء المفرط، فهو بدوره

يبدو لنا أنه كان له من الأثر منذ ثلاثة آلاف عام ما نجده فيه اليوم من حيث الأساس.

لقد اخترت هـذين المثالين المـوغلين في القدم، مفـارقة الموقف والمفارقة اللفظية، لا لكي أوحي بأن المفارقة بدعة أغريقية - فقد كان بوسعي اختيار أمثلة من «سِفر الخروج» أو ملحمة بيولف - ولكن لأشير أولاً إلى قِدم هذه الظاهرة، وثانياً لكي أقول ان المفارقة، كشيء نراه ونستجيب إليه، ونمارسـه كذلك، يجب أن تتميز عن كلمة «مفارقة» وعن مفهوم المفارقة. لقد وجدت الظاهرة قبل أن يطلق عليها الاسم، وبالتالي قبل أن يوجد مفهـوم عنها؛ وقـد وجدت الكلمـة قبل أن تـطلق على الظاهرة. ولو كان <هوميروس> يمتلك كلمـة لوصف الهـزء بـالخـاطبين لما كانت تلك الكلمــة <ســاركــازمــوس> ولا <آيرونيثيا> [تفيد الأولى «الهزء» وتفيد الثانية «المفارقة» باللغة الإغريقية] إذ لم تكتسب الأولى معنـاها الحـديث حتى وقت متأخر جداً، كما لم تكتسب الثانية معنى المفارقة اللفظية حتى عهد أرسطو طاليس /٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م/ أما مفارقة الموقف إذ يقول الخاطبون في حضور أوديسيوس أنه لن يعود إلى موطنه أبداً وهي عماد المفارقة في الدرامه منذ عهد <آيسخيلوس> حتى يومنا هذا، فلم يطلق عليها اسم المفارقة حتى أواخر القرن الثامن عشر في أحسن الأحـوال. ولا يبدو أن هـذا النوع من المفارقة قد دعي باسم آخر، كما لا يعقل أن أثرها الدرامي قد غـاب عن مـلاحــظة شكسبيـر أو ســوفـوكليس، فضــلاً عن <راسين>. تظهر كلمة «المفارقة» في بعض ترجمـات كتاب الشعر لتفيـد ما عناه أرسطو بكلمة «التبيُّن» (أو انقلاب الحال المفاجيء) وربما كان في ذلك خدمة لبعض ما تعنيه المفارقة الدرامية.

ss

ترد كلمة <آيرونيثيا> أول مرة في كتاب أفلاطون بعنوان **الجمهورية**. وإذ يطلقها سقراط على أحد ضحاياه، يبدو انها تفيد «طريقة ناعمة هادئة في خداع الآخرين». وتفيد كلمة <آيرون> عند <ديموستينس> رجلاً يتهرب من مسؤولياته كمواطن بادعاء عدم اللياقة. كما تفيد الكلمة عند <ثيوفراستس> إنساناً مراوغاً لا يلتزم بحال، يخفي عداوته، يدّعي الصداقة ، يسيء التعبير عن أفعاله، ولا يدلي بجواب واضح أبداً. تمثل الآنسة <فيرفاكس> [في رواية <جين أوستن> بعنوان إيما] نموذج <إيرون> كما يراه <ثيوفراستس> لأنها ترفض التعبير عن أفكارها الخاصة: «أكان وسيما؟» تسأل <أيما> ولا تجد جواباً غير «أظن أنه كان يُعد شاباً لطيفاً جداً». قد يبدو ذلك بعيداً عن أي مفهوم حديث عن المفارقة. لكن من يقرأ كتاب <وين بوث> بعنوان **المفارقة في الرواية** (شيكاگو ١٩٦١) يجد رواية المفارقة التقليدي، عند <فيلدنگ> أو <أوستن> قد تطور من خلال رواية المفارقة اللاشخصي عند <فلوبير> أو <جيمز> الى رواية قد هجر تماماً أي التزام أن يوجّه حكم القارىء، فأصبح بذلك النقيض الحديث لشخص <آيرون> الإغريقي القديم.

لقد كان أرسطو، ربما لأنه كان دائم التفكير بسقراط، يضع <آيرونيثيا>، بمعنى المغايرة التي تقوم على الحط من الذات، بمنزلة أعلى من نقيضتها <الأزونيثيا> أو المغايرة التي تقوم على الادعاء؛ فالتواضع، حتى عندما يكون تظاهراً، يدل على حسن تربية أكثر من التفاخر. وفي حدود نفس الوقت عادت الكلمة التي تشير أول الأمر إلى نمط من السلوك تنطبق على استعمال اللغة بشكل خادع؛ وأصبحت <آيرونيثيا> الآن صيغة بيانية: الذم بما يشبه المدح، والمدح بما يشبه الذم.

لا تفيد كلمة <آيرونيا> عند <كيكيرو> ما تفيده الكلمة

الإغريقية من معاني الإساءة فهي تظهر لديه إما على شكل صيغة بلاغية، أو على شكل ذلك «التظاهر المتمدّن» العجيب عند امرىء مثل سقراط، عادةِ مراوغةٍ في الحديث. لذلك، عندما نستخدم كلمة «مفارقة» في وصف طريقة سقراط بالتظاهر ان له آمالاً كبيرة ان يتعلم من محدّثه معنى القداسة والعدالة، يكون مفهومنا عن المفارقة رومياً وليس إغريقياً، رغم ان من المستحيل الظن ان أفلاطون لم يدرك طبيعة المفارقة وأثرها كما أدرك <كيكيرو>. لقد أضاف البلاغي <كونتليان> معنى وسطاً بين المعنيين اللذين أدركهما<كيكيرو> فقال ان المفارقة توسُّع في صيغة بلاغية وسط مجادلة بأكملها، توسُّع في مفارقة قوامها «ذلك دليل ذكاء مفرط/ منك» يدخل في مناقشة <ايرازمس> بعنوان «في مدح الغباء».

لا تظهر كلمة «المفارقة» في الإنكليزية حتى عام ١٥٠٢ ولم يجر إستعمالها بشكل عامٍ حتى بواكير القرن الثامن عشر؛ فقد استعملها <درايدن> مثلاً مرة واحدة. لكن اللغة الإنكليزية كانت غنية بمفردات تجري على الإستعمال اللفظي بما يمكن احتسابها مفارقة من حيث الجوهر: يسخر، يهزأ، يعيّر، يغمز، يتهكم، يزدري، يحتقر، يهين. ونجد في كتاب<پتنام> بعنوان **فن الشعر الإنكليزي** /المطبوع غفلاً من الإسم عام ١٥٨٩/ ان المؤلف يترجم كلمة <ايرونيا> بعبارة «الهزء الجاف» مما يشير بوضوح إلى إدراك الوجه الجامد لدرجة اكثر رهافة في المفارقة اللفظية. وقد شاع في أواخر القرن السابع عشر وفي القرن الثامن عشر استعمال كلمات مثل: يمازح، يداعب، يقرّع، يسلق، يؤنب (١٧٩٦) وقد ساعدت هذه المفردات دون شك على الإبقاء على «المفارقة» بين الكلمات الأدبية. وحتى بعد مرور حوالي أربعة قرون نجد الفعل المشتق من «المفارقة» مقبولاً في الإنكليزية: يشير إليه **قاموس اكسفورد** إنه «استعمال

منقرض» وهو لا يوجد في قاموس اكسفورد الأقصر لكنه يوجد في الطبعة الأخيرة من معجم وبستر العالمي الجديد.

لقد تطور مفهوم المفارقة ببطء شديد في إنكللترا وفي بقية البلاد الأوربية الحديثة. ولم يلتفت أحد أول الأمر إلى المعاني الأكثر أهمية عند <كيكيرو> و<كوينتليان> إذ تكون المفارقة وسيلة لمعالجة الخصم في جدال، أو وسيلة لفظية في مجادلة بأكملها، وبقيت المفارقة لأكثر من قرنين من الزمان تعد صيغة بلاغية بالدرجة الأولى، وكان للكلمة تعريفات مثل «أن يقول المرء عكس ما يعني» أو «أن تقول شيئاً وتعني غيره» أو «المدح من أجل الذم والذم من أجل المدح» أو«الهزء والسخرية» وقد استعملت الكلمة كذلك لتفيد الرياء، حتى ما لا يقع منه في باب المفارقة، وتخفيف القول[١]، والمحاكاة الساخرة (كما فعل پوپ مرة في الأقل). ولم يتوسع معنى «المفارقة» من جديد إلا في النصف الأول من القرن الثامن عشر ليشمل أعمالاً أدبية مثل أوراق بيكرستاف /جوناثان سويفت، ١٧٠٨/ وتاريخ جون بُل /آربثنت، ١٧١٢/ وأقصر الطرق مع المنشقّين /ديفو، ١٧٠٢/ واوپرا الشحاذ/ جون گي، ١٧٢٨/ وجوناثان وايلد/ فيلدنگ، ١٧٤٣/ وحكاية الدكتور روبرت نوريس، حول الجنون الغريب المؤسف الذي اصاب مستر جون دنيس، الموظف بدار الضرائب. يفهم بعض الكتّاب المفارقة على أنها نمط من السلوك، ولا شك أن في أذهانهم مناقشة <كيكيرو> لآراء سقراط. لقد أقنع <شافتسبري> نفسه[٢] بإتخاذ «مفارقة رقيقة» على شكل اسلوب مفارقة ظاهره مقبول مرض (رغم انه لا يخلو من تهجّم) وباطنه رائق متزن.

وعند انتصاف القرن الثامن عشر، لم يتطور مفهوم المفارقة إلى حد أبعد مما وصل إليه على يد <كونتليان> سواء في

انكلترا أو في البلاد الأوروبية الأخرى، على قدر ما أعلم. صحيح أن ثمة مقاطع عابرة في كتابات <ناش> مثلاً (١٥٨٩) أو <برتن> /الذي اشتهر بكتاب تحليل الكآبة (١٦٢١)/ مما يوحي بمفارقة الموقف أو المفارقة الدرامية، لكن هذه مقاطع متفرقة لم تترك أي أثر على تطور مدلول الكلمة. ولم يظهر مفهوم المفارقة الدرامية بشكل مؤثر حتى حلول القرن التاسع عشر. وصحيح كذلك أن <فيلدنگ> قد استعمل بتاريخ ١٧٤٨ كلمة «مفارقة» عند الإشارة إلى وسيلته الساخرة في ابتكار شخصية امرىء أحمق يساند طائشاً، فيدين على غير وعي منه، آراء يريد <فيلدنگ> نفسه أن يدينها. لكن هذا النوع من المفارقة، وقد مارسه قديماً سقراط في محاوراته و<لوقيان> في كتابه بيع الأعمار، يعرفه كل من يرتاد المسارح أو يقرأ الروايات، وهو نوع كان ينتظر أن يطلق عليه اسم مقبول بشكل عام، وفي عام ١٧٥٢ استعمل <رچارد كمبردج> صاحب ملحمة الكويتب كلمة «المفارقة» في وصف نتائج أحداث متناقضة أوقعت بطله الأحمق في الإرتباك. ولكن ليس من المؤكد أن <كمبردج> كان يدرك ذلك على أنه من باب «مفارقة الأحداث» بل ربما كان يتصور ذلك مفارقة لفظية، لأن الوعود بالنجاح التي كانت تقدم إلى <الكويتب> كانت تحمل مسحة المفارقة.

إن هذا التاريخ الموجز لمفهوم المفارقة حتى أواسط القرن الثامن عشر يعتمد على كتاب (ج. ج سجك) بعنوان عن المفارقة، وبخاصة في الدرامه المطبوع في (تورنتو ١٩٤٨)، وعلى كتاب <نورمن نوكس> بعنوان كلمة مفارقة وسياقها، ١٥٠٠ ـ ١٧٥٥ المطبوع في (درم، كارولانيا الشمالية، ١٩٦١) فنحيل القارىء عليهما.

مفهومات لاحقة عن المفارقة:

بدأت «المفارقة» تتخذ عدداً من المعاني الجديدة في ألمانيا عند نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وربما كانت بعض تلك المعاني الجديدة قد تطورت في يلاد أخرى؛ والواقِع أن أحداً لم يقم بأبحاث تحدد الأسبقيات التاريخية بشكل نهائي، لكن أهم تلك المعاني الجديدة قد برز بشكل واضح في خضم التأملات الفلسفية والجمالية التي جعلت ألمانيا في مقدمة الدول الأوربية في هذا المجال لسنوات عديدة. ويبرز بين «أصحاب المفارقة» في هذه الفترة <فريديك شليگل> وأخوه <آوگست، ڤيلهلم> و<كارل زولگار>.

وأريد هنا أن أذكر أولاً أبسط تلك المعاني الجديدة، بغض النظر عن التسلسل الزمني الدقيق. ويبدو أن الأخوين <شليگل> على وعي بمفارقة الأحداث: ففي معرض الكلام على مسرحية شكسپر بعنوان ترويلوس وكريسيده يقول: <فريدريك شليگل> أن «ثمة محادثات طويلة، ملأىٰ بالعواطف البطولية، بتعبيرات جميلة، لكنها تبدو بمجموعها مما لا يؤدي إلى شيء». وهو يقول كذلك أن ثمة «مفارقة مأساوية» في مسرحية الملك لير لكنه لا يتوسع في ذلك القول. كما يجد <آوگست. ڤيلهلم شليگل> صفة مفارقة لدى شكسبير إذ يقدم:

> سهولة خداع الذات، والرياء نصف الواعي تجاه أنفسنا، مما تحاول استخدامه حتى أكثر العقول نبلاً لتغطية أثر ادوافع الأنانية في الطبيعة البشرية مما لا يسهل تجنبّه.

محاضرات في الأدب والفن الدرامي [١٨٠٨]

الترجمة الإنكليزية بقلم جون بلاك، لندن ١٨٦١ ص ٣٦٩) ويقترب هذا لكلام مما أدعوه «مفارقة الكشف عن الذات» في الفصل الثالث أدناه.

لكن الأهم من ذلك ما يفهمه <آوكست ڤيلهلم> من المفارقة في كونها توازناً بين الجد والهزل أو بين التصور والمألوف:

> المفارقة... نوع من الاعتراف المتغلغل في التمثيل نفسه، يزيد أو ينقص في وضوح التعبير، ينم عن كون التمثيل ذلك مثقلاً بجانب واحد من جوانب التصور والشعور، فتعيد المفارقة التوازن إلى سابق عهده.
>
> المصدر نفسه، ص ٢٧٢

وهو يجد ذلك في أعمال <گوزّي> الدرامية التي تقوم على الحكايات الخرافية بما فيها من مشاهد القناعية[٣] المتضاربة؛ كما نجده عند شكسبير، حيث تكون الحبكة الفرعية الكوميدية أحياناً «تعليقاً» على الحبكة الرئيسية أو محاكاة ساخرة لها. لقد أعاد <آي. أي. رچاردز> اكتشاف هذا النوع من المفارقة إذ يعرّفها، بطريقة مماثلة، على أنها «استحضار الدوافع المتكاملة المتضادة» من أجل بلوغ «وضع متوازن» (مبادىء النقد الأدبي) الطبعة الثانية، لندن، ١٩٢٦، ص ٢٥٦) لقد غدا هذا القول أساس مفهوم المفارقة عند (النقاد الجدد[٤]).

لكن <آوگست ڤيلهلم> لم يستطع الربط بين ما يتصف بالمفارقة وما يتصل بالمأساة: «لا شك أنه عند دخول ما يتصل

بالمأساة حقاً يتوقف على الفور كل ما يتصل بالمفارقة [وكذلك الأمر] عندما يكون اخضاع الكائنات البشرية إلى قدر محتوم يتطلب أعلى درجات الجد». (المصدر نفسه، ص ٣٧٠). ويقول <كارل زولگر> من ناحية أخرى إن المفارقة الحقة «تبدأ بتأمل مصير العالم بمعناه الواسع» (نقله <رنيه ويليك> في كتابه تاريخ النقد الحديث: العصر الرومانسي لندن، ١٩٥٥: ص ٣٠٠). وقد كان <فريدريك شليگل> قد توصل قبله إلى القول ان المفارقة تقوم على «إدراك حقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على تضاد، وان ليس غير موقف النقيضين ما يقوى على إدراك كليّته المتضاربة» (ويليك، ص ١٤). إن فكرة وجود مفارقة في التنافرات الأساسية بين الإنسان وبقية الكون، بين الحياة والموت، بين الروحي والمادي قد لعبت دوراً متزايداً في تاريخ مفهوم المفارقة تحت أسماء المفارقة العالمية المفارقة الكونية، المفارقة الفلسفية (ينظر الفصل الرابع أدناه). وعلى مستوى أدنى، استطاع <ج هـ. شوبرت> في ما كتبه عام ١٨٢١ أن يجد مفارقة في أي تنافر يحدث بشكل طبيعي، مثلاً، في تجاور يقع في مجال طبيعي بين الإنسان العاقل والقرد المضحك، بين الفرس النبيل الأصل والحمار الذي يثير الهزء.

لقد كان الأخوان <شليگل> يتبعهم في ذلك <كارل زولگر> وغيرهم، يستعملون اصطلاح المفارقة عند الحديث عن الموضوعية و«اللاابالية» والحرية لدى الفنان في موقفه إزاء عمله. يقول <أوگست ڤيلهلم> إن أغلب الروائيين والدراميين يجسدون ذاتيتهم الخاصة في إحدى الشخصيات أو الآراء التي يفترض أن يتعاطف القارىء معها كذلك. لكن شكسپير، رغم أنه يضفي على كل واحد من شخصياته قدراً من الحياة بحيث

لا نشك في تعاطفه معهم، يبقى على نفس الدرجة من الانفصال عنهم؛ لذلك لا تعود مسرحياته تعبيراً عن ذاتيته الخاصة بل تعبيراً عن العالم الأجمع، وهذه كما يقول <گوته> علامة الفنان الحق. إن هذه المفارقة لدى الكاتب المترفع، مما وجده الإخوان <شليگل> عند اريستوفانيس، پترارکا، ثيربانتس، شكسپير، گوته، وغيرهم، هي نفس المفارقة التي توجد في النظرية والتطبيق عند فلوبير، جويس، وتوماس مان.

وإذا شئنا تعقيد هذا القول، كما فعل <فريدريك شليگل> يوم أشار أن ثمة مفارقات تُنطوي في حقيقة كون المرء فناناً، ظهر لدينا مفهوم آخر للمفارقة ـ هو المفارقة الرومانسية ـ مفارقة الفنان كامل الوعي الذي يكون فنه تمثيلاً يتصف بالمفارقة لموقع يتصف بالمفارقة لدى الفنان كامل الوعي. والفنان في موقع يتصف بالمفارقة لأسباب عدة: لكي يكتب بشكل جيد يجب أن يكون مبدعاً وناقداً معاً، ذاتياً وموضوعياً متحمساً وواقعياً، عاطفياً وعقلانياً، ملهماً بشكل واعٍ وفناناً واعياً؛ يظهر على أعماله إنها تتعلق بالعالم لكنها برغمٍ ذلك من صنع الخيال؛ يحس بمسؤولية أن يقدم وصفاً صادقاً كاملاً عن الواقع، لكنه يعلم أن ذلك مستحيل، لأن الواقع شاسع فلا يمكن الإحاطة به، مليء بالتناقضات، وفي حالة صيرورة دائمة، بحيث يغدو حتى الوصف الصادق موضع شك حالما ينتهي الفنان من تقديمه. إن الإمكانية الوحيدة أمام الفنان الحق هي أن يقف بمعزل عن عمله ويُدخل في الوقت نفسه هذا الوعي بموقفه المتصف بالمفارقة في تضاعيف العمل نفسه، فيخلق بذلك شيئاً، إن كان رواية: لن يكون محض قصة بل رواية قصة بشكلها الكامل مع المؤلف وعملية السرد، والقارىء وعملية القراءة، والأسلوب

وآختيار الأسلوب والخيال وبعده عن الحقيقة، حتى ننظر إلى العمل من زاويتين معاً: كونه فناً وكونه حياة. إن مفهوم المفارقة الرومانسية ليس بالأمر الهيّن، وقد أُسيء فهمه والتعبير عنه بشكل واسع، وبخاصة عند نقاد الأدب الأميركان. إن أفضل طريقة لفهم المفارقة الرومانسية وإدراك أهميتها في الأدب الحديث الواعي نفسه أن نقرأ روايات <توماس مان> وبخاصة **يوسف وإخوته، ودكتور فاوستس.**

ويرد في تاريخ مفهوم المفارقة بعد ذلك اسم <كونوپ ثرلوال> الذي نشر عام ١٨٣٣ مقالة بعنوان «حول مفارقة سوفوكليس». لقد درس <ثرلوال> الفلسفة الألمانية والأدب وتدين مقالته إلى شيء من المفهومات الألمانية حول المفارقة، لكنه كان يمتلك أفكاراً تخصه. فبالإضافة إلى المفارقة اللفظية أو البلاغية يميز الكاتب «المفارقة الجدلية» وهي أسلوب مفارقة يشبه ما لدى سقراط، وهو اسم جديد لنوع من المفارقة عرفه <كيكيرو>؛ وثمة «المفارقة العملية» وهي كما يشير الإسم «مستقلة عن جميع أنواع الكلام» وقد توجد في الحياة كما توجد في الأدب. ثم يقدم الكاتب عدداً من الأمثلة على المفارقة العملية، وقد اتخذ بعضها أسماء أكثر دقة منذ ذلك التاريخ. (توجد هذه المقالة في **المتحف اللغوي** المجلد الثاني).

يتصف <تيمون> في مسرحية شكسبير بعنوان **تيمون الأثيني** بالمفارقة إذ يقدم الذهب إلى اللصوص، لأن ما يبدو على ذلك العمل من عطف يراد منه في الواقع الإساءة إليهم. تتصف نتائج الأحداث المعاكسة بالمفارقة سواء كانت نتائج طيبة أو غير طيبة، وسواء كان الضحية فرداً أو حضارة بأكملها؛ ويبدو أن <ثرلوال> يفكر هنا بمفارقة من دون مؤلف مفارقة، وهو تطور على جانب من الأهمية. ولكن لدى الحديث عن

<سوفوكليس> ومفارقة المصير ثمة إيحاء بأن المصير قوة نصف مشخّصة: «إن التضاد بين الإنسان بآماله ومخاوفه ورغباته وأفعاله وبين مصير مظلم لا يلين يقدم مجالاً واسعاً لعرض المفارقة المأساوية».

وثمة إيحاء أكثر أهمية من ذلك يفيد بأن المفارقة قد توجد في موقف المراقب المتصف بالمفارقة، بل في الحالة موضع المراقبة:

> ثمة دائماً مسحة خفيفة من المفارقة في الإصغاء الجاد الهادىء المؤدب الذي يمنحه دون تحيّز قاضٍ ذكي لطرفين متخاصمين، يدافعان عن قضيتيهما أمامه بكل ما تنطوي عليه القناعة العميقة من جد، ومشاعر حماس. إن الذي يجعل التضاد طريفاً أن الحق والصدق لا يقعان على الجانبين بشكل مطلق... وهنا لا تكون المفارقة في تصرّف القاضي بل إنها عميقة الجذور في القضية نفسها، ويبدو إنها تساند كلاً من الخصمين، لكنها في الواقع تروغ منهما معاً.
>
> (ص ٤٨٩ - ٩٠)

يشير <ثرلوال> في الصفحة ٥٢٥ إلى مسرحية <سوفوكليس> بعنوان انتيگونه فيصفها بالمفارقة لأنها تقدم بلا تحيز وجهتي نظر متعادلتين متعارضتين. ويقع جوهر هذا المفهوم عن المفارقة في قول <فريدريك شليگل> ان «المفارقة نوع من النقضية» لكن <ثرلوال> يعبر عن ذلك بشكل أكثر وضوحاً حتى لو كان قد قرأ هذا الكلام عند <شليگل>. إن التاريخ اللاحق لمفهوم المفارقة يرفع هذا النوع منها إلى مستوى رئيسي: ففي أية نقيضة ثمة حقيقتان

متعارضتان؛ ويتصف الغموض بالمفارقة عندما يكون المعنيان القائمان متعارضين: وفي المعضلة ثمة سبيلان من العمل متعادلان في الإستحالة، قد يكون كلاهما ضرورياً كما يوجد في الأعمال الدرامية البطولية حيث يجب أن يرتكب البطل خطيئة ضد الواجب أو الحب. وقد يمكن الإرتفاع بهذا الأمر إلى مستوى فلسفي:

> [المفارقة] نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى، لا يكون «واحد» منها هو الصحيح، وتدرك أن وجود التنافرات معاً جزء من بنية الوجود.
>
> (صاموئيل هاينز نمط الشعر عند هاردي
> طبعة <چاپل هل> ١٩٦١، ص٤١ ـ ٤٢)

وهذا مقطع آخر من <ثرلوال> يبيّن أثر المنظّرين الألمان:

> يخلق الشاعر الدرامي عالماً صغيراً يكون فيه الحاكم المطلق، فيحدّد مصائر المخلوقات المتخيَّلة التي يمنحها الحياة والروح حسب أية خطة يختارها... وهو يقف بعيداً عن محيط [المحاكاة] هذا [مما صنعت يداه]. إن العين التي ينظر بها إلى عالمه الصغير وما يتحرك فيه من مخلوقات ليست عين الصداقة البشرية ولا العطف الأخوي ولا الحب الأبوي؛ إنها العين التي يتخيل أن القوة الخفية التي تقرر مصير الإنسان قد تنظر بها إلى العالم وما يجري فيه.
>
> (ص ٤٩٠ ـ ١)

تنطوي هذه الفكرة في المسرحية ومفهوم مفارقة القَدَر عند <ثـرلوال> على كـون ضحية المفـارقة يجهـل مـا قـد سبق تقريره. . . ولدى وضع الإثنين معاً يصل <ثرلوال> إلى مفهوم المفارقة الدرامية أو «المفارقة المأساوية» كما يدعوهـا، مفارقة مثـل <كـلاتمنسترا> وقـد سمعت خبـراً كـاذبـاً عن مـوت <أوريستي> الذي قد عاد إلى موطنه خلسة ليقتلها، فنـراها تقول:

الآن أصبحت طليقة،
طليقة من كل خوف منه، . . .
واستطيع العيش في سلام.

إن هذا المفهوم من المفارقة قد أصبح مألوفاً جداً في البلاد النـاطقة بـالإنكليزيـة، لكنه ليس كـذلـك في البـلاد الأوربيـة الأخرى.

إن القارىء الذي كان يتوقع أن يجد تـطوراً هادئـاً خلال الفترة التي أعقبت مقالة <ثرلوال> يجب أن يقال له الآن إن هذه المقالة، على غرابة الأمر، كانت آخر خطوة «مهمة» في التاريخ الطويل لمفهوم المفـارقة. لقد جرى التحقق مما يقع في باب المفارقة، بدرجـة تزيـد أو تنقص في الوضـوح، في جميع الأنواع الرئيسية منهـا مما جـرت ممارستـه، وفي جميع صنوف الظواهر التي نطلق عليها الآن صفة المفارقة. ويقع كل شيء تقريباً منذ ذلك التاريخ إما في باب إعادة الصياغة وإعادة الاكتشـاف، والتفـريق بين المفـارقـة الحقيقيـة و«المـزعـومـة» والتوضيـحات، والتصنيفات، والتصنيفات الفرعية (أو) في هيئة مناقشات آشمـل لطبيعـة المفارقة، وموقعهـا في حياة الإنسـان الفكرية والروحية، وموقعها بالنسبة إلى الأنماط الأدبية الأخرى.

يقع تفكير <كيركيگارد>، حول المفارقة، منذ دراسته عام ١٨٤١ بعنوان «مفهوم المفارقة» فصاعداً في اتجاه شديد نحو وضع المفارقة بين ما يدعوه «مرحلَتي» التطور الروحي الجمالية والأخلاقية. يرى <كيركيگارد> أن «من يمتلك مفارقة جوهرية يمتلكها طوال النهار»؛ فهو لا يتصف بالمفارقة بين وقت وآخر أو في هذا الاتجاه أو ذاك، بل يحسب الوجود بأكمله «يقع في باب المفارقة» وهو لا يتخذ المفارقة أبداً كي ينال الإعجاب بوصفه من أصحابها. والمفارقة عند <آمييل> مفارقة فلسفية، فهو يمتلك مفهوماً عن قانون للمفارقة: «يدخل العبث في تضاعيف الحياة: الكائنات الحقيقية تناقضات لمستها الحياة، عبث خرج إلى حيز الفعل» (المجلة الحميمة، ١٥ تشرين الثاني ١٨٧٦). وتكون المفارقة رومانسية في الأساس عند <هاينه> و <بودلير> و <نيتشه> و <توماس مان>، لكن <هاينه> يعي صفة الحفاظ على الذات في المفارقة وفي كونها تمثل أضداداً أساسية مثل الروح والجسد.

في النصف الأول من هذا القرن كانت كلمة «مفارقة» تطلق على الأدب الذي يجاور بين وجهات نظر مختلفة أو متعارضة، لأسباب شتى، ومن دون تعليق. وقد يكون غرض هذا الإجراء المتصف بالمفارقة أن يبلغ نظرة شاملة متوازنة، أو يعبّر عن وعي المرء بتعقيد الحياة أو نسبية القيم، أو أن يعبّر عن معنى أوسع وأغنى مما يمكن فعله في حالة التقرير المباشر، لتجنب الإفراط في البساطة أو الإفراط في الجزم، أو لتبيان أن المرء قد اكتسب الحق في إبداء رأي بإظهار وعيه بما يحمل نقيض ذلك الرأي من إمكانية تدميره. لدى مناقشات هذا النوع من المفارقة يتذكر المرء ظاهرة التلوين الواقي التي يعرفها عالم الحشرات، فمن

ss

أجل أن يعيش الأدب في محيط من النقّاد الضـواري عليه أن يتقنّع في زي النقد أو في زي شيء يحسن بأكثر النقاد شراسة أن يحاذر منه.

عناصر المفارقة:

تواجه أية محاولة لتعريف طبيعة المفارقة صعوبات عديدة. لقد أشرنا في الفصل الأول إلى تنوع الأشكال التي قد تتخذها المفارقة، وإلى اختلاف وجهات النظر في تناولها، وإلى حقيقة أن مفهوم المفارقة ما يزال في حالة تطور.

ويمكن للمرء أن يتوسع في هذه النقطة الأخيرة. فالمفارقة، من حيث المبدأ، هي كل ما تتفق على تسميته بهذا الإسم. لكننا، في الواقع، لا نتفق جميعاً على النقاط كلها؛ لأن مـا نبلغه في أفضل الأحوال توفيق قلق متغير بين الميل إلى تحديد تطبيق الكلمة على مـا اتفق الناس في المـاضي القريب على تسميته بالمفارقة «إذا كانوا قد اتفقوا» وبين الميـل إلى تطبيق معيار نوعي (مثل معيار <تومسن> في أثر مؤلم وكوميدي، كما سيرد ذكره في هذا الفصل) والميل إلى تطبيع الكلمة على ما يشبه المفارقـة في الشكل أو الـوظيفة أو الأثـر، أو ما يـرافق المفارقة عـادة، أو ما يتميـز «ببعض» خصائص المفـارقة التي تحدثنا عنها إلى الآن. ويمكن تشبيه مفهوم المفارقة في جميع الأحوال بسفينة ألقت مراسيها عندما تكـون الريـح وحركـة المد والتيار من القوة بحيث يستطيع كـل منها أن يستـدرج السفينة رويداً عن مراسيها. لذلك يجب أن يكون وصف المفارقة غير مقتصر على الخصائص «المركزية» أو المتفق عليها بل أن يشمل الإتجاهات المختلفة التي يميل أن يجنح إليها مفهوم المفارقة.

ليس من الصعب جداً تعريف المفارقة اللفظية بشكل معقول مقبول يمكن تذكّره. لكنه ليس من السهولة بمكان تعريف مفارقة الموقف أو ما يتفرع عنها من مفارقة درامية، وقد يفسر ذلك بشكل جزئي سبب التأخر الطويل في تحديد ذلك المفهوم. إن تعريف المفارقة بطريقة لا تنال من نوعيها الرئيسين (المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف) مسألة صعبة تثير اليأس. لكن الذي «يمكن» فعله هو عزل العناصر والخصائص والمظاهر المختلفة التي قدمت على أنها الأساس في جميع أشكال المفارقة. إن الظواهر التي تقتصر على جزء من هذه الخصائص، أو تضمها جميعاً عدا قليل منها في شكل ضعيف سوف ينظر إليها على إنها ليست من المفارقة بحال أو انها من أشباه المفارقة، لكنها قد تشير إلى الإتجاهات التي قد يسير فيها تطور مفهوم المفارقة.

بوسعنا أن نبدأ بالمفهومات الكلاسية عن التظاهر والتغاير: تظاهر المرء بكونه خلاف ما هو عليه. يقول: <الان رودوي> في مقالة بعنوان «اصطلاحات الكوميديا» (**دراسات في عصر الإنبعاث والعصر الحديث**، المجلد ٦، ١٩٦٢، ص ١١٣):

> يستطيع كثير من النقاد اليوم، وبخاصة في أميركا، أن يجدوا المفارقة تحت كل حجر بحيث لا يعود من العبث أن تتذكر المعنى الأصلي للكلمة الإغريقية <آيرونيثيا> أو «الجهل المزعوم» وهي من الكلمة <آيرون> التي تفيد «المفرِّق». إن معنى التفريق المقصود أن نرى من خلاله يجب أن يبقى قائماً في الأساس إذا أريد للكلمة أن تكون لها وظيفة ثابتة.

وتتحدث <الينور هجنز> في كتابها (المفارقة في رواية توم جونز، ألاباما، ١٩٦٥، ص ٢٠) عن «مفهوم رئيس عن خداع مقصود»

وهكذا نجد سقراط و <چوسر> و <پاسكال> (في رسائل الأقاليم) و <ماثيو آرنولد> في (إكليل الصداقة) يتظاهرون بالسذاجة وسرعة التصديق والغفلة والحنق الفج والحماس الأعمى والحمق القانع أو المطمئن. وهكذا نجد <سويفت> يكتب «جدل من أجل البرهان على أن إلغاء المسيحية قد. . . يصاحبه بعض المضايقات» ويتظاهر بأنه يدافع عن المسيحية الزائفة. ونجد مثل ذلك في هذين البيتين من شعر <بليك>.

لقد عرفت نذلاً دنيئاً متلصصاً ـ
مرحباً يا <مستر كروميك>، كيف حالك؟

يتظاهر الشاعر بأن ظهور <مستر كروميك> المفاجىء قد منعه من كشف اسم النذل المتلصّص. ولا توجد صعوبة، في الواقع، في إيجاد أمثلة من المفارقة تكشف نوعاً من الخداع أو التظاهر. ولكن لا تقع جميع أنواع الخداع في باب المفارقة، كما أن بعض أنواع المفارقة قد لا ينطوي على تظاهر أو تفريق.

يردّ <رودوي> على الاعتراض الأول بقوله إن التفريق الذي يتخذ صفة المفارقة يختلف عن غيره من أنواع التفريق بأنه «يقصد أن نرى من خلاله». وقد يبدو في هذا الرد ما يكفي شريطة أن نفهم أن ليس المقصود بالمفارقة أن يرى الضحية من خلالها بل أن يفعل الجمهور ذلك، وفي بعض الأحوال قد يكون هذا الجمهور مكوناً من شخص واحد هو صاحب المفارقة نفسه.

أما الإعتراض الثاني، فإنه من باب المفارقة أن يكون ما يقوم به <أويديبوس > من فعل ليتجنّب مصيره هو الفعل الذي يحقق المصير. ومن باب المفارقة أن يستنزل لعنة على قاتل الملك <لاثيوس> المجهول فيكتشف أنه قد استنزل لعنة على نفسه. وقد نصف بالمفارقة مشهد نشّال يُنشل جيبه وهو منشغل في نشل جيوب الآخرين. وقد نصف بالمفارقة كذلك اسم هذا الشارع[٥] الفرنسي «مأزق يسوع الطفل». ولكن ليس في هذه الأمثلة ما يدل على التظاهر أو الخداع. والمرء إذا ما اعتقد أن بعض ما يحدث يكون من فعل قدرة شخصية غير بشرية سواء كانت تلك القدرة في شكل إله أو شيطان أو في هيئة القدر أو الحياة أو الحظ، إذن لأمكن وصف تلك القدرة بالمفارقة أو الخداع، إذ تقودنا بعيداً عن المطلب، أو تخفي عنا تناقضات واضحة.

يرى <عطيل> مفارقة الموقف لعبة يلعبها الشيطان ضد الناس:

إنها شماتة الجحيم، خدعة الشيطان الأكبر
أن تعانق داعرة في فراش وثير
وتحسبها طاهرة

عندما يكون المرء في عجالة من أمره، ليخرج في شأن له، فينقطع شريط حذائه، نراه يميل إلى القول: (ذلك هو الشيء الذي كان «ينتظر» أن يحدث) كأن ثمة «أشياء» تحركها الرغبة في الإيذاء. ويبدو أن <هاكن شفالييه> يحسب أن الضحية لا يتخلص تماماً من الشك بوجود خديعة مقصودة [على حسابه].

إن عزو الخديعة النظري هذا بقية غابرة من الوعي القديم المقيم حول «غيرة الآلهة».

(مزاج المفارقة نيويورك، ١٩٣٢، ص ٤٢)

ترى <هجنز> (التي تنادي بأكثر مما تستطيع إقامة الحجة عليه) أن:

من المألوف أن تتصور القدر (أو أية فكرة عن السببية نؤمن بها) خادعاً متعمداً... فقد يحسب المرء (ولو من باب المجاز) أن ثمة قصداً وراء عملية أثارت الأمل فينا أول الأمر ثم قلبته بشكل منتظم.

(المفارقة في رواية توم جونز ص ١٥)

وموضع النقاش هنا إن كان بوسع المرء أن يسبغ صفة المفارقة على ما يرى أو يحس من حدث أو موقف، من غير أن يفترض وجود خادع غير بشري. إن كان الجواب بالإيجاب كان ذلك اتفاقاً مع القول ان المفارقة تقع في واحد من صنفين رئيسين:

الأول - مفارقة يصنعها صاحبها فيتعمّد المفارقة [وهذا ما يدعى عادة مفارقة لفظية، ولكن، إذ يستطيع صاحب المفارقة أن يستعمل وسائل أخرى، يمكن أن تدعى بشكل أشمل بإسم المفارقة السلوكية].

أما الصنف الثاني: فهو موقف أو حدث ليس فيه صاحب مفارقة، بل ثمة دوماً ضحية ومراقب [ويدعى هذ الصنف عادة مفارقة موقف، ويمكن أن يدعى كذلك مفارقة غير مقصودة أو غير واعية]. وإذا أخذنا بوجهة النظر هذه استطعنا تصور القدر في

هيئة مفارقة وقد غدا وساطة عبر بها مفهوم المفارقة ليستولي على أنواع من مفارقة الموقف لم تعرف أسماؤها حتى الآن.

إذا أمكن وجود مفارقة من غير صاحب مفارقة، أمكن وجود مفارقة بلا خادع أو متظاهر. وليس من الضروري التخلي عن هذه «الخاصية الأساس»، رغم إننا قد نضطر إلى تعديلها. ويعتمد الحل على رؤية ضحية المفارقة شيئاً يختلف عن ضحية خداع محض، سواء كان مصدر الخداع شخصاً أم ظواهراً. إن المرء لا يغدو ضحية مفارقة وهو يلقي بنفسه في مسبح خالٍ من الماء يحسبه ملآن. ثمة حاجة إلى أكثر من الخطأ أو الجهل أو السهو أو حتى الحماقة. ولكن إذا كان المرء مدرب الغوص نفسه، أو إذا كان قد قيل له إن حوض السباحة خالٍ من الماء لكنه أصرّ على عكس ذلك، عندها نحسب غلطته في باب المفارقة. لقد أضافت المظاهر إلى الخداع عنصر الثقة العمياء بالنفس أو الغفلة الصرف؛ فإن مدرب السباحة، من بين الناس جميعاً، كان يجب أن يدرك احتمال ارتكاب مثل هذه الغلطة. إن هذه الثقة العمياء بالنفس أو ما يشبه ذلك تميز <أويديبوس> والنشال والمرء الذي يقدر واعياً أن يسمى شارعاً بإسم «مأزق يسوع الطفل» ولا يعي بعد ذلك ما يحتويه الإسم من تنافر مدمّر. ليس من الضروري أن يكون ضحية المفارقة أعمى عن تعمّد وتكبّر، رغم أنه في الغالب كذلك؛ فما يمكنه أن يفعل هو أن يكشف بكلمة أو فعل أن ليس لديه أدنى شك بأن الأشياء هي على غير ما يرى في غفلته. إن العنصر الأساس غفلة مطمئنة صرف، تتلون في الواقع بدرجات متفاوتة من الكبرياء والغرور والقناعة الذاتية والسذاجة والبراءة. وكلما ازداد عمى الضحية كانت المفارقة أشد وقعاً، في حالة تعادل الأمور

الأخرى. وغني عن القول أن المراقب المتصف بالمفارقة يجب أن يكون شاعراً بغفلة الضحية قدر شعوره بحقيقة الموقف.

إن ضحية المفارقة لا تخدعه الظواهر وحسب، أو أنه يخدع نفسه، رغم أن ذلك يقترب من فكرة الغفلة المطمئنة الصرف. أيكون بوسعنا الآن العودة إلى صاحب المفارقة فننظر إلى خديعته أو تظاهره في نفس الحدود؟ يستطيع صاحب المفارقة المتمرس أن يوصل معناه الحقيقي من غير أن ينم عن أدنى شعور بوجود أي معنى غير المعنى المزعوم. وهو في هذا المجال يشبه ضحية المفارقة الذي يكشف دون وعي منه عن مدى غفلته في كلمات يحسبها غاية في الحكمة. يكون ضحية المفارقة في غفلة صرف أن كلماته وأفعاله تفيد معنى أو افتراضاً مختلفاً تماماً؛ كما يتظاهر صاحب المفارقة «في براءة» أن لديه مثل تلك الغفلة الصرف:

> عند وجود حكمة فيّاشة تدّعي معرفة كل شيء، تصحّ المفارقة إذ يسير المرء مع تلك الحكمة ويفيدمن كل تلك المعرفة ويستزيد... رغم أن صاحب المفارقة في آناء ذلك يدرك أن المسألة برمتها خواء خالية من المعنى. وعند وجود حماس فج تافه، تصحّ المفارقة إذ يزيد المرء في الأمر بالإمعان في الإبتهاج والإطراء، رغم أن صاحب المفارقة نفسه يدرك أن ذلك الحماس من أعظم الحماقات في العالم.
>
> كيركيگارد مفهوم المفارقة

الترجمة الإنكليزية بقلم <لي. م. كابل> لندن ١٩٦٦، ص ٢٦٦).

يقـول أصحاب المفـارقـة مثـل شكسپيـر و <فيلدنـگ> و <جين أوستن> و <مارك توين> و <ايڤلن ووه> بإضفاء صفـات كالتي يـدّعيها سقـراط و <چوسـر> على شخصيات خيالية ـ مثل صفات سذاجة الفكـر أو القناعـة البلهاء. وعلى مستوى أدنى من ذلك يغلب أن يتخذ الهزء شكلاً يحاكي عيوب الشخص موضوع الهزء.

ومن غريب ما ينتج عن ذلك أن تقوم الشكوك أحياناً إن كان هذا القول أو تلك الكلمة تتخذ المفارقة عن قصد أو عن غير قصد. وقد يقوم الشك حول موقع المفارقة من عمل بعينه؛ فقد قيل أن لوحة <مونا ليزا> صورة شخص يبسم ساخراً أو إنها صورة ساخرة من شخص يبسم في قناعة بلهاء.

تضاد المخبَر والمظهر:

نقرأ في كتاب <هاكن شڤالييه> أن «الصفة الأساس في آية مفارقة تضاد بين المخبر والمظهر (مزاج المفارقة ص ٤٣) ويبدو أن صاحب المفارقة يقول شيئاً لكنه في الحقيقة يقول شيئاً مختلفاً تماماً؛ وضحية المفارقة مطمئن أن الأمور هي على ما تبدو عليه ولا يحس أنها في الحقيقة مختلفة تماماً. في وسعنا أن نعيد صياغة «الغفلة المطمئنة» لتغدو عبارة أكثر وضـوحاً: يقدم صاحب المفارقة مظهراً ويدعي أنه لا علم له بحقيقة بينما ينخدع الضحية بمظهر وهو لا علم له بحقيقة. ولا تغدو عبارة شڤالييه موضع شـك إلا عندمـا نسبغ قيمـة مطلقـة على كلمة «مخبر» و «مظهر». عندما يقول <سويفت> في «جدل ضـد إلغاء المسيحية».

يجب الاعتـراف في الـواقـع أن طـرد ضـابط
«انگليزي» حرّ المولد بسبب التجديف المحض،
لهو، إن شئنا وصف عمل كهذا في أرق عبارة،
تجاوز بالغ للسلطة المطلقة،

يكون معناه الحقيقي أن طرد ضابط لمثل هذا الجرم الفظيع عمل في غاية الحق والعدل. لكن القاريء الحديث قد يميل إلى تفسير هذا الكلام حرفياً فيحسب المظهر حقيقة. وكذلك تفعل التبدلات في المواقف. قلب الحقيقة والمظهر، وفي تهكم <دكتـور صامـوئيل جـونسن> على التأمـلات الفلسفيـة عنـد <سوامي جننز> ينزل بها حد السخف:

فكما نفعل إذ نغرق الجراء وصغار القطط، نراهم
[مخلوقات جننز الفائقة] يسلّون أنفسهم بين حين
وآخر بإغراق سفينة، أو يقفون فيحيطون ميـادين
<بلنهايم> أو أسوار <پراغ> كما نحيط نحن
بقن دجاج. وكما نفعل إذ نصيب طائراً في طيرانه
نراهم يفاجئون المرء وسط عمله أو لهوه ليطرحوه
أرضاً مصاباً بالسكتة. وقد يكون بعضهم من رفعة
الذوق بحيث يجد متعة في عمليات الربو تشبه ما
يجده الفيلسوف في آثار المنفاخ. فأن تصيب أمرأ
بتطبّل البطن يورث من السـرور ما يـورثه نفخ
ضفـدعة. مـا أكثـر مـا نعمت هـذه المخلوقـات
المرحة بتقلبات الوجع، فمن مباعث السـرور أن
ترى المرء يسقط بإصابة صرع، ثم يعود إلى وعيه
ليسقط من جديد، من غير أن يعرف لذلك كله
سبباً.

وقد يميل أصحاب المفارقة الكونية في القرن التاسع عشر إلى النظر إلى هذا الأمر على أنه يقدم أفضل تفسير للوضع البشري. فنجد <توماس هاردي> مثلاً يختتم رواية تس من آل دربرڤيل بهذه الكلمات: «لقد أخذت «العدالة» مجراها، وقد اختتم رئيس الخالدين، بعبارة إيسخيلوس تسليته مع <تس>». لذلك يجب أن نستنتج أن «المظهر» و «الحقيقة» في المفارقة ليس غير ما يحسبه كذلك صاحب المفارقة أو المراقب الذي يتصف بها، ويتبع ذلك القول ان المفارقة نفسها ليست بمنجاة من مفارقة أخرى من موقع مناسب جديد.

ونمط المفارقة المألوفة أكثر من غيره هو ذلك الذي تقوم «الحقيقة» فيه بتصحيح «المظهر» بشكل واضح. لكننا وجدنا لدى الحديث عن <ثرلوال> وغيره نمطاً من المفارقة يقوم على تجاور افتراضات متعادلة متضادة، أو مواقف أو قيم. فالنقيضة مثلاً تجاور بين حقيقتين ولا تصحح زيفاً بحقيقة؛ ويرى <هاينه> رواية دون كيخوته حكاية رمز عن الروح والجسد تتصف بالمفارقة حيث يكون كل من الروح والجسد على حق أحياناً وعلى خطأ أحياناً، ويقع في هذا الباب جميع المعضلات التي تتصف بالمفارقة وكذلك بقية «المواقف المستحيلة».

لكن هذا النمط من المفارقة قد يرى على أنه يضم حقيقة تعارض المظهر. إن النقيضة أو المعضلة لا تزيد على أن «تظهر» كذلك، أو أن الضحية يفترض من غير داعٍ أنه يعيش في عالم يجب أن تظل المواقف المستحيلة فيه مستحيلة، عالم يتبع في نظامه مباديء العدل والمنطق، بينما يرى صاحب المفارقة أو المراقب المتصف بها أن العالم في الحقيقة عبث أو مناهض. لكن يجب الاعتراف أن أغلب الناس يرون المفارقة

كامنة في النقيضة أو المعضلة وليس في تضاد الصورة الحقيقية والزائفة عن الواقع. وهذه واحدة من الطرق التي يبتعد فيها مفهوم المفارقة عن الصفة «المركزية» في تضاد المظهر والحقيقة.

يحسن بنا أن نتأمل قليلاً كلمة «تضاد» كما يستعملها <شفاليه>. ولا يكاد يقع في باب المفارقة أن امرأً يظهر عليه أنه سويدي يكون في الحقيقة من النرويج إلا إذا كانت السويد والنرويج في حالة حرب. وإذ تصف فتاة بالجمال وهي لا تملكه ينطوي على مفارقة أقل مما لو كانت بشعة. لذلك يسعنا القول أولاً إن المفارقة تتطلب تضاداً أو تنافراً بين المظهر والمخبر، وثانياً، إن المفارقة تكون أشد وقعاً عندما يشتد التضاد، إذا بقيت الأشياء الأخرى على حالها.

ولكن نشأ في الآونة الأخيرة ميل إلى معادلة الرهافة في المفارقة مع درجة من التضاد أقل، أو مع غيابه تماماً، بحيث ينظر إلى الغموض على أنه من باب المفارقة. وبما أن الأدب جميعاً يكاد يقول أكثر مما يبدو عليه أنه يفعل، لأنه يضم العام في الخاص مثلاً، يمكن القول إن الأدب جميعاً يكاد يقع في باب المفارقة. ويعود بعض المسؤولين في بروز هذا الميل إلى الناقد <كلينث بروكس>. فهو إذا كان يبحث عن اصطلاح يصف فيه الفرق بين معنى شيء يرد في القصيدة عندما يكون بمعزل أو عندما يظهر في تفسير وبين ما ينطوي عليه من كامل القوة والمعنى عندما يرد في السياق، عثر على كلمة «المفارقة» مع شيء من المخاوف غير قليل: «المفارقة أكثر الاصطلاحات عمومية بين أيدينا لوصف التعديل الذي تتلقاه من السياق العناصر المختلفة في ذلك السياق» (الجرّة حسنة الصنع لندن

١٩٤٩، ص ١٩١). إن قبـول هذا القـول يؤدي إلى إدخـال جميع الكلام في باب المفارقة لأن السياق في كل كلام يطوّر في عناصره. ولكن إذا أدخلنا جميع الكلام في باب المفارقة، أيـة كلمة سنستعمـل للتفـريق بين «صـلاة ويلي التقي» وبين «الاعتراف العام» في كتاب الصلوات <الأنگليكي>؟ ان من يريد إنصاف هذا الناقد له أن يضيف أنه كان معنياً في الواقع بأنواع التضاد لا بمحض الفروق في المعنى، رغم أن ما تناوله من أنواع التضاد لم يكن موضع توكيد أو استغلال، أو أنها لـم تخرج عن حيز الإمكان.

العنصر الكوميدي:

يقول <أ.ر. تومسن> في كتابه **الهزء الجاف** إن تضـاد المفارقة لكي يكون كذلك يجب أن يكون مؤلماً وكوميدياً معاً:

> تتضارب العواطف في المفارقة... تضارباً عاطفياً وفكرياً معاً - في صورها الأدبية في الأقل. وعلى المرء أن يكون متجرداً هادئاً ليدرك ذلك؛ وعليه أن يتـألم لضيـاع شخص أو مثـل أعلى ليشعـر بذلك. يثور الضحك لكنه يتلاشى على الشفاه. ثمة شيء نحبّه يغدو موضع سخرية بشكل قاس؛ ونحن ندرك النكتة، لكننا نتألم منها. ويتبع ذلك القـول أن أمثلة التضاد التي تنـطبق تمـاماً على التعريفات الموضوعية للمفارقـة لا تقع في بـاب المفارقة إذا لم تثر هذه المشاعر المتضاربة.
>
> (ص ١٥)

ثمة أشياء عديدة بوسع المرء قولها حول هذه الكلام. وأول تلك الأشياء أننا برغم ذلك سنبقى نحسب أمثال المقطع الآتي وما بعده في باب المفارقة حتى إذا لم يترك فينا أثراً مؤلماً:

ولكن من المؤكد، برغم ذلك،
أني لا أستطيع الآن تذكّر حكاية ممتعة
لم يروها چوسر، على قدر ما تسعفه لغته،
في الأيام الخوالي، كما يعرف الناس جميعاً،
رغم أنه قصير الباع
في صنعة الأوزان ونظم القوافي.
(چوسر حكايات كانتربري مقدمة «حكاية رجل القانون»).

إن تاريخ الأسرة [أسرة آرمينيوس فون ثندرتن ترونخ] قد كتبه <ڤولتير> الشهير في رواية كانديد؛ ولكن يساورني الشك بوجود امريء مخلص يسمح له ضميره أن يحيل الجمهور البريطاني حتى على الأعمال التاريخية لذلك المؤلف الخطر.
(ماثيو آرنولد إكليل الصداقة)

والواقع أن <تومسن> نفسه لا يستطيع الاستغناء عن كلمة «مفارقة» عند الحديث عن مواقف تمنعه نظريته أن يدعوها بذلك الإسم. فهو يناقش مسرحية <موليير> بعنوان **مدرسة الزوجات** حيث يثق العاشق والفتاة القاصرة كل الثقة في الوصي الغيور طوال الوقت لكن لا يستطيع الحيلولة دون زواجهما، فيقول: «إذا كانت المفارقة وسيلة لبلوغ نتائج على تمام النقيض من مقاصد الشخصية فهذه مفارقة كأحسن ما تكون المفارقة. لكننا نحن المشاهدين غير منشغلين عاطفياً إلا بهدف التسلية» (ص ١٠٠).

ثم إننا قد نقول إننا عندما نجد التسلية والأذى معاً في المفارقة لا يكونان قد صدرا عن الأساس نفسه. إذ يبدو أن العنصر الكوميدي يكمن في الخصائص الشكلية للمفارقة: التضاد أو التنافر الأساس بالإضافة إلى غفلة مطمئنة فعلية أو مصطنعة. ليس من امرىء يناقض نفسه عن قصد (إلا عندما يريد حلّ تناقض على مستوى آخر: الأمر الذي لا يكون فيه تناقض فعلي)؛ وينجم عن ذلك ظهور تناقض مقصود يقيم توتراً نفسياً لا يسرّي عنه سوى الضحك. ثم إن العنصر المؤلم الذي يسلّم <تومسن> بوجوده في المفارقة لا يصدر عن أية خاصية شكلية بل من التعاطف الذي نحس به تجاه الضحية ويختلف ذلك باختلاف الطريقة التي تقدم بها المفارَقة إلينا. لكن الملاحظ أن <تومسن> إذ يقدم أمثلة عديدة لما «قد» يحسبه مفارقة لو توفر العنصر المؤلم، لا يقدم أمثلة من «التضاد تنطبق تماماً على التعريفات الموضوعية للمفارقة» لكنها لا تقع في باب المفارقة لأنها لا تشمل العنصر الكوميدي.

ليس من فائدة كبيرة في مناقشة مسألة كهذه بشكلها المجرد. فكيان المرء ليس من نوع يجعله يستجيب إلى نفس الحدث بنفس الطريقة دائماً، أو بنفس الطريقة لمدة ذات طول معين. ثم ان المصطلحات المتوفرة لأحوال الذهن المتغيرة هذه قد تكون منقوصة بشكل كبير. وقد نسلّم بالقول إن العنصر الكوميدي قد يكون ضعيفاً في بعض أمثلة المفارقة إذ يكون العنصر المؤلم شديداً، وأن المفارقة قد تكون أكثر تأثيراً إذا اجتمع فيها العنصر الكوميدي والعنصر المؤلم، إذا بقيت الأمور الأخرى على حالها. وأخيراً قد نسلّم بالقول إن علينا أن نشعر بشيء من قوة وجهة نظر الضحية أو وجهة النظر المزعومة لدى صاحب المفارقة ولكن ليس إلى درجة من التعاطف تثير فينا

مشاعر الألم. فلو لم نشعر، أو لم نؤمن، بثقة <أوديبوس> أنه لم يكن المذنب ما شعرنا بالتضاد بين المظهر والمخبر. كذلك الأمر في المفارقة اللفظية: فيجب أن يكون المعنى الظاهر ذا قوة وجرم لا أن يكون شفافاً إلى درجة التلاشي.

عنصر التجرّد:

لقد تحدثنا حتى الآن عن الخصائص الأساس في جميع أنواع المفارقة وهي تشمل: (١) التضاد بين المظهر والمخبر. ، (٢) الغفلة المطمئنة المصطنعة لدى صاحب المفارقة «الفعلية لدى الضحية» التي تقوم على أن المظهر ليس غير مظهر (٣) الأثر الكوميدي لهذه المفارقة يظهر دائماً في المناقشات حول المفارقة. ولنا أن نختار بين عدد من الإصطلاحات: التجرّد، البعد، عدم الإلتزام، الحرية، الصفاء، الموضوعية، عدم الحماس، الخفّة، المزاح. التمدن. إن الصفة التي تحاول أن تتبيّنها هذه الكلمات صفة يبدو أنها توجد أحياناً في الأسلوب المصطنع لدى صاحب المفارقة وأحياناً في الموقف الفعلي لدى صاحب المفارقة أو المراقب المتصف بها. فهذا <توماس مان> مثلاً، وهو واحد من أكبر أصحاب المفارقة في هذا العصر، يكتب في وضوح عن الحاجة إلى «الصفاء» إزاء أسئلة لا يمكن الإجابة عنها، تواجهنا بها الحياة:

> آه. . . إنها على درجة من الإثارة والوقار بحيث لا تتسع لها الكلمات! ولأنها على هذه الدرجة من الوقار يجب أن تعالج بلمسة خفيفة. لأن الخفة يا صديقي، وذلاقة اللسان، والمزاح اللعوب من أفضل هبات الله للإنسان، وهي أعمق معرفة بذلك الشيء المعقد الذي يثير الشكوك الذي

ندعوه حياة. لقد أعطاها الله للبشرية لكي يضطر
وجه الحياة الشديد الكآبة أن يتشح بابتسامة.
يوسف المزوِّد ـ ٦
(من كلام يوسف في الترجمة الإنكليزية بقلم
هـ. ت. لو ـ پورتر، لندن ١٩٥٦)

هذه هي الغفلة التي تؤدي إلى تضاد المظهر مع الحقيقة. وثمة صفة أخرى قد تكون خفّة، لكنها ليست بالضرورة انعدام قدرة على الشعور بالجدية الفظيعة في الحياة؛ وقد تكون رفضاً للإنغماس بها، وفرضاً لقوة الإنسان الروحية على الوجود. لقد كان <سويفت> يشعر بالأثر المدمر الذي يخلّفه الحنق الشرس، لكن مفارقته تسري بشكل هادىء حتى في أشد كتاباته مرارة، في «اقتراح متواضع» يرى أن السادة الپروتستانت من الإنكليز في آيرلند يجب أن يعيدوا للبلاد صحتها الاقتصادية بشراء وأكل أطفال الكاثوليك المعدمين العاطلين عن العمل:

> أما بخصوص مدينتنا <دبلن> فيمكن تعيين مسالخ لهذا العمل، في أكثر الأنحاء المناسبة من المدينة، ونحن على ثقة إننا لن نكون في عوز إلى قصابين، رغم أني أرى أن يُصار إلى شراء الأطفال وهم على قيد الحياة ليجهّزوا للسكين قبل أن يزايلهم الدفء، كما نفعل عادة عندما نشوي الخنازير.

إن شعوراً كان يمكن التعبير عنه بشكل طبيعي جداً في شكل صرخة ألم ويأس قد تحوّل إلى بحث يقوم على نقاش اقتصادي هادىء لا يشوبه سوى نبرة صاحب الاقتراح المتواضع في قناعتها ورضاها. لقد استطاع <سويفت> أن يسيطر على دافع البوح بما يشعر: فقد كان ثمة وقفة وإبعاد ومحاكمة عقلية،

وفي النهاية جرى فعل وقول، حيث لم يكن بمقدور شيء آخَر أن يحدث أثراً عاطفياً أكبر.

يبدو أن مفهوم التظاهر ينطوي على مفهوم التجرّد، لأن قدرة صاحب المفارقة على التظاهر تبرهن على درجة من السيطرة على استجابات أكثر قرباً. ويبدو كذلك إن التجرد مما تنطوي عليه فكرة المراقب المتصف بالمفارقة الذي يكون موقف المفارقة أو حدث المفارقة مشهداً لديه، أي شيئاً تجري مراقبته من الخارج.

إن ما يشعر به المراقب ذو المفارقة عادة في وجود موقف المفارقة يمكن أن يلخص في كلمات ثلاث: التفوق، الحرية، التسلية. يقول <گوته> إن المفارقة ترفع الإنسان «فوق السعادة أو الشقاوة، الخير أو الشر، الموت أو الحياة». ويقارن <آمييل> بين «الشعور الذي يجعل الناس جادين [مع] المفارقة التي تجعلهم أحراراً» وقد تحدّث <توماس مان> عن المفارقة بوصفها

> لمحة صافية شاملة بلورية النقاء هي لمحة الفن نفسه، أي انها: لمحة تتصف بأقصى الحرية والهدوء والموضوعية التي لا تقلقها أية فلسفة أخلاقية.
>
> (**«فن الرواية» في كتاب الرؤية الخلاقة**
> تحرير بلوك وسالنگر، نيويورك ١٩٦٠، ص ٨٨)

نجد أن النظر من علٍ إلى أفعال الإنسان يبعث على الضحك أو الابتسام في الأقل وذلك في كتابات لوكريتيوس ولوقيان ودانته وچوسر وشكسپير وبيكن وهاينه ونيتشه وفلوبير وآميل وتنسن وميريدث فضلاً عن الكتاب المقدس.

إن وعي صاحب المفارقة بنفسه بصفة مراقب يميل إلى زيادة شعوره بالحرية وتوفير حالة من الصفاء أو الابتهاج أو ربما من الحبور. إن وعيه بغفلة الضحية يدفعه أن يرى الضحية مقيداً متورطاً حيث ينعم هو بالحرية؛ مرتبطاً حيث يكون هو غير ملتزم؛ مطمئناً، سريع التصديق أو ساذجاً، حيث يكون هو منتقداً، مشككاً أو راضياً بتأجيل الحكم. وحيث يكون موقفه موقف امرىء يبدو عالمه حقيقياً ينطوي على معنى، يجد عالم الضحية وهماً أو تافهاً. ويميز <نورثرب فراي> بين أنواع مختلفة من الأبطال في الرواية فيقول:

> إذا كان أدنى منا في القوة أو الذكاء، بحيث ننظر من علٍ إلى مشهد إسار أو إحباط أو تفاهة، يكون البطل من نمط المفارقة.
>
> [تشريح النقد پرنستن ١٩٥٧ ص ٣٤]

يكون الله صاحب المفارقة الأنقى أو المثل الأول منه، حسب وجهة النظر هذه ـ «الساكن في السموات يضحك. الرب يستهزىء بهم» [مزامير ٢/٤]. وهو صاحب مفارقة من أفضل نوع لأنه العليم، الموجود في كل مكان، المتعال، المطلق، اللامحدود الطليق. يرى <كارل زولگر> أن:

> المفارقة الأسمى تشيع في عمل الله إذ يخلق الناس وحياة الناس. وتمتلك المفارقة هذا المعنى في الفن الدنيوي ـ عمل يشبه عمل الله.
>
> (نقله <سجك> في المصدر المذكور، ص ١٧)

والإنسان هو النمط الأول من ضحية المفارقة إذ يُرى، على النقيض، متورطاً، مغرقاً في الزمن والمادة، أعمى، طارئاً،

محدوداً وغير حر ـ في غفلة مطمئنة إلى كون ذلك من نصيبه. يقول <بيرگسن>: إننا نضحك كلما أعطانا شخص انطباعاً أنه شيء.

سبق أن رأينا عند الحديث عن <جونسن> و<هاردي> أن بوسع المرء اعتبار الآلهة مشاهدين في معرض مفارقة من صنع أيديهم؛ فهم في لعبة التخفيّ لهم اليد الطولى علينا لكنهم يتظاهرون بغير ذلك على أمل أن نحسب أنفسنا أحراراً فنحاول التصرف طبقاً لذلك. من الطريف أن بعض الكتّاب كانوا يجدون في الله درامياً أو روائياً، وبالمقابل كان بعض الكتّاب يوضعون في مصاف الآلهة، حيث لا تقتصر الإشارة في ذلك على قدرتهم على خلق عالم مستقل بل على قدرتهم على اللعب بساكنيه كذلك. ويمكن الإشارة إلى عدد من الأمثلة التي تؤكد، تجرّد الفنان عن خليقته وما يتبع ذلك من عمى وضعف في مخلوقاته. وتبدأ رواية <ديديرو> بعنوان **جاك القَدَري** (١٧٧٣) بمبدأ الحتمية بعبارات من صنعة الكتابة: «كل ما يحدث لنا هنا على الأرض، من خير أو شر، قد كتب علينا في السماء» وبعد ذلك يتوسع الكتاب في معنى الحتمية: مشكلة الإرادة الحرة إذ تؤثر في البشر والمؤلفين والشخصيات والقراء، يقول <فريدريك شليگل> في حديثه عن كتاب <گوته> بعنوان **ڤيلهلم مايستر** ١٧٩٥:

يبدو أن المؤلف نفسه يتناول الشخصيات والأحداث في خفة ونزق، لا يكاد يذكر بطله من دون مفارقة ويبسم ساخراً من رائعته مطلاً من علياء روحه.

(«عن مايستر گوته» ١٧٩٨ الأعمال النقدية ٢
تحرير هانس آيخنز، پاردربون ١٩٦٧ ص ١٣٣)

ويعرض <ترلوال> هذا المفهوم بوضوح، كما سبق الحديث عنه، كما يعرضه <هاينه> في **الإعترافات** [١٨٥٤].

ومن أسف أن مفارقة الله تنوء عليّ بثقلها. إن مؤلف الكون العظيم، أرستوفانيس السماء، أراد أن يظهر لي - أنا ارستوفانيس المانيا المزعوم، الصغير الدنيوي - بكل الوضوح الممكن أي مُلَح صغيرة ضعيفة كانت أشد تهكماتي مرارة بالقياس إلى ما لديه، وإلى أي حد كنت أقل منه شأناً في المزاح والظرف العملاق.

(**الإعترافات** ١٨٥٤، كما وردت في **هاينريخ هاينه: الأعمال الشعرية والنثرية** تحرير وترجمة انكليزية بقلم <فريدريك إيوين> نيويورك ١٩٤٨ ص ٤٨٩)

وفي رسالة إلى <لويز كوليه> بتاريخ ١٨٥٢ كتب <فلوبير> يقول:

متى يبدأ الناس في تسجيل الحقائق كما لو كانت «نكتة سامية».

أي كما يراها الله من عليائه؟

وفي ١٨٥٧ كتب إلى <مدام شانتبّي> يقول:

يجب أن يكون الفنان في عمله مثل الله في خليقته، خفيّاً وقديراً، يُحَسُّ بوجوده ولا يرى.

SS

إن الفنان مثل رب الخليقة، يبقى داخل ما صنَعت
يداه، أو خلفه أو بعده أو فوقه، مستدقاً خارج
الوجود، غير مبالٍ، يقلّم أظافره.

(صورة الفنان في شبابه لندن ١٩٥٠، ص ٢٤٥)

يتحدث <توماس مان> في مواضع شتى عن الله والفنان وصاحب المفارقة بعبارات تنطبق على الواحد منهم أو الآخر. فهو يقول في لوتّه في ڤايمار مثلاً: أن «موقف الله موقف مفارقة شامل». ونظرته «نظرة فن مطلق، هي في الوقت نفسه حبُّ مطلق وعدمية ولا مبالاة مطلقتين». ونقرأ في تونيو كروگر»:

تبدأ [لعنة الأدب] إذ تحس نفسك منعزلاً، في
نوع غريب من التعارض مع الناس العاديين
الطيبين؛ ثمة خليج منْ حساسية المفارقة، من
المعرفة، والشك، والخلاف بينك وبين الآخرين.

(الترجمة الإنگليزية بقلم هـ. ت. لو - پورتر،
لندن ١٩٥٥ ص ١١٣)

ملحق عن مفارقات المسرح:

ان القائمة بأسماء أصحاب المفارقة المذكورة في بداية الفصل الأول تبين الصلة القوية بين المفارقة وبين الدرامه أو المسرح. وقد نكون الآن في وضع يساعد على رؤية أسباب مثل هذه الصلة، أي إذا كانت طبيعة الدرامه في المسرح مما يدفع بالدراميين على تقديم المفارقة. إن كلامنا في هذا المجال يشبه كلام امرىء يقول إن طبيعة الرخام «بالقياس إلى الخشب أو البرونز، إلخ» فيها ما يجعل المنحوتات الرخامية تميل إلى اتخاذ

صفات معينة، وإن النحات إذ يكون حراً في التقليل من استغلال الإمكانات التي تكمن في الوسط الذي يعمل فيه، نراه يميل إلى الإكثار من استغلال تلك الإمكانات.

يبدو أن «معطيات» الدرامه في المسرح تنحصر في هذه النقاط:

١ ـ حقائق التأليف والإخراج.
٢ ـ حقائق العرض:
آ ـ مكان فعلي ـ المسرح «ودار التمثيل بشكل عام».
ب ـ زمان فعلي، محدد ومستمر ـ زمن التمثيل؛
جـ ـ أجسام فعلية ـ الممثلون.
٣ ـ تقمص شخصيات وتمثيل.
٤ ـ حقائق المشاهدين.
٥ ـ حقيقة التكرار والأداء.
٦ ـ فعل ـ القصة التي تمثل.

إذا جمعنا النقاط ١ ـ ٥ ودعوناها الشروط أو الظروف التي يجري بموجبها تمثيل الفعل أو القصة نرى أن هذه المجموعة توجد في مستوى ينفصل عن ٦. إن عالِم <كَوتليب وبابيت بيدرمان> مثلاً لا يعلم شيئاً عن <ماكس فِرِش> الذي كتب مسرحية بيدرمان الوقّاد ولا عن <لندري آندرسن> الذي أخرجها على مسرح <رويال كورت> في ١٩٦١/١٢/٢١، ولا عن <آلفريد ماركس> الذي قام بالدور الرئيسي، ولا عن <سر جوزف> و <ليدي بلو> بين الجمهور اللذين فضّلا إخراج <أوسكار فِلترلن> في زوريخ.

والواقع أن ليس من كبير معنى في قول المرء ان <هاملت> لا يعي وجوده «في المسرحية» أو أن بنات

<ليوسييوس> لا يُعيّن وجودهن في لوحة <روبنز> التي تصور اختطافهن. ولكننا إذ نرى أشخاصاً حقيقيين يتقمصون شخصية هاملت، يتحركون ويتكلمون، يغدو من السهل علينا الظن أنهم غير واعين بمنزلتهم كممثلين. ولو لم يكن الأمر كذلك ما وجدنا شكسبير يستغل الإمكانات في هذا الوضع فيجعل المثل ينطق بكلمات تفيد أنه لا يعي وجوده في انكلترا:

> ترينكولو: [وهو يرى كاليبان] ما هذا؟ إنسان أم سمكة؟... سمكة غريبة! لو كنت في انكلترا الآن، كما كنت ذات يوم، وكانت لدي صورة هذه السمكة، ما بقي متفرج إلا ودفع لرؤيتها قطعة فضة: هناك مثل هذا الوحش يغدو إنساناً؛ بوسع أي وحش غريب هناك أن يغدو إنساناً.
>
> [العاصفة ٢، ٣]

يرى <سجك> أن هذه الحالة من عدم الوعي لدى الممثلين تشكل بحد ذاتها موقف مفارقة يدعوه بإسم «المفارقة الدرامية العامة»:

> أرى أن المسرح نفسه نوع من تقليد يحمل مفارقة، حيث يكون المشاهد من مقعد مريح في عالم الواقع قادراً على النظر إلى عالم من الوهم «فيرى العالم من علٍ». يقول <لوكريتيوس> و <بيكن> إن ليس من لذة تعدل ذلك. ثمة عبارة قديمة استهلكتها الكتب التعليمية مؤداها أن دار المسرح غرفة أزيح عنها الجدار الرابع. وقد تبدو الصورة عتيقة لكنها لا تخلو من نسغ حياة. إن المقيمين في تلك الغرفة يتصرفون بشكل لا يعي أبداً أن ثمة من يتلصص عليهم. والأسوأ من

> ذلـك، بالنسبـة إليهم في الأقـل، إن المتلصص يـأتي ليتعلم فيعلم عنهم أشياء تفـوق كثيـراً مـا يعـرفون هم أنفسهم. ولـذة المسرح الخـاصـة، إذن، مشهد حياة، صحيح إننا لا نتدخل فيهـا، لكننـا نمارس عليهـا نوعـاً من سيطرة المعـرفة. وعندما يسرّنا هذا المشهد أو يستهوينا لا ننظر إليه في «انتفاخ أو كبرياء» مما يصاحب التعالي، بنوع من التعـاطف المتنـاقض، لأنـه «تعـاطف» لكنـه كذلك «متجـرد»... إن موقف المشـاهد المهتم أجمعه يتصف بالمفارقة؛ فهو إذ يكون مشاهداً من هذا النوع يكون كذلك صاحب مفارقة.
>
> (عن المفارقة، وبخاصة في المسرح ص ٣٢ ـ ٣)

وقد يكون من الخير ألا نحسب هذا في باب المفارقة، لأننا لسنا على وعي دائم في المسرح بعدم وعي الشخصيات، بل في باب المواقف التي تحتمل المفارقة مما يمكن تحققه في أي وقت وفي طرق شتى. إن عدم وعي الشخصية بوجودها، كدور أو كممثل، إذ يكون في يد الدرامي أو المخرج قد يتحقق في شكل مفارقة أثناء التمرين على المسرحية أو في مسرحية حول المسرحية. وتوجد مثـل هذه المسـرحيات منـذ عهد <بيمُنت وفْليچـر> في مسـرحيتهمـا بعنـوان **فـارس المـدقّـة الملتهبـة** /١٦١٣/ حتى عهد <پيتر ڤايس> في مسرحية **مارا ـ سـاد** وقد كان ما لا يقل عن خمسة وستين مسرحية من هذا النوع مثلت في انكلترا بين عـامي ١٦٧١ ـ ١٧٣٨. إن المفـارقـة الكامنة في عدم معرفة الشخصية أن أفعالها تتلاعب بها شخصية أخرى أو في عدم قدرتها على الحيلولـة دون ذلك ليست من

الأمور النادرة في المسرح. فشخصية <إياگو> و <پروسپيرو> والدوق في مسرحية شكسپير صاع بصاع؛ وشخصية <موسكا> في مسرحية <بن جونسن> بعنوان ڤولپونة وشخصية <ده فلوريس> في مسرحية <مدلتن> بعنوان القُلَّب؛ وشخصية <دورانته> في مسرحية <موليير> بعنوان المتَمَدْين، وشخصية <هيدا گابلر> في مسرحية <إبسن> بهذا العنوان؛ وشخصية <هوگو> في مسرحية <آنويّ> بعنوان هالة حول القمر؛ وشخصية <هاركورت ـ رايلي> في مسرحية<اليوت>بعنوان الكوكتيل جميعها قوى عقلية توجّه الفعل ويمكن النظر إليها على أنها «صور داخلية» عن أفعال التأليف والإخراج وإدارة المسرح.

وإذ تنطوي المفارقة على مظهر يتعارض مع المخبر، فإنها كامنة في فعل التقمّص ذاته. لا شيء في المسرح أكثر من المفارقات التي تقوم على الخطأ في تبيّن الهوية. عندما لا يعرف المرء من هو أو ما هو، وعندما يكتشف والديه، وعندما يدّعي أو يُحسب أو يقبل على أنه شخص آخر، سواء بالظهور بزيّ غير زيّه أو بطريقة أخرى، وعندما يكشف عنه القناع أو يكشف هو عن تستّره أو تظاهره: جميع هذه الأمور يمكن النظر إليها على أنها «صور داخلية» عن حقيقة أن الممثلين يتقمصون شخصيات إلى حين ثم يسترجعون مظهرهم العادي.

ولا يقل عن ذلك شيوعاً مفارقة تقوم على عدم الوعي بأن الموقف الحقيقي يختلف تماماً عما يبدو عليه. تكون المفارقة الدرامية أبلغ أثراً عندما يشارك في معرفة الجمهور واحد أو إثنان من الشخصيات، وبخاصة عندما لا تكون ضحية المفارقة الدرامية على علم بوجود شخصيات كهذه على المسرح. إن <بريتانيكوس> الذي يجهل أن <نيرون> يصغي إلى حديثه

مع <جوني> يكون في وضع يتكـرر في مئات المسـرحيات الكوميدية منها والمأساويـة. إن القوة الخـاصة في مثـل هذا الموقف قد تصدر عن حقيقة أنه تكرار لدور المشاهد الذي يقوم بدور المراقب الذي لا يَراقبه أحد..

ومن باب المفارقة أن تظهر الشخصية ثقة في المستقبل إذا كان الجمهور على علم بمدى ما سيكـون عليه المستقبـل من ظلام. ونحن نرى <دنكـان> في غايـة الإطمئنان يسيـر إلى حتفه:

هذه قلعة في موقع جميل: فالهواء
يهب خفيفاً عذباً يطيب
ملمسه على رقيق حواسنا.
... ...
خذوني إلى مضيفي: فنحن نحبه كثيراً،
ولسوف نواصل إكرامنا له.

(ماكبث ١، ٦)

ولا يشترط أن يقدم الدرامي إلى الجمهور معـرفة مسبقـة بالأحداث. ومن ناحية أخرى يبدو أن المسرحية بحكم طبيعتها شيء يعاود المرء رؤيته، بينما تكون الرواية «بوجه عام» شيئاً لم يقرأه من قبل. ومهما يكن الأمر، يسهل على المرء معرفة قصة المسرحية حتى قبل رؤيتها أولِ مرة، وهذا مما يشجع الدرامي أن يفضّل المفارقة الدرامية على عنصر المفاجأة.

ولكن ثمة اعتبارات أخرى توحي بها طبيعة الدرامه. فـإذ تميل الرواية أن تقدم بصيغة الفعل الماضي أفعالاً قد انتهت، تقدم المسرحية فعلاً في طور الإنجاز. إن الرواية التيْ تقـدم نفسها للقاريء تقول في الواقع «دعني أخبرك كيف حدث ذلك كله» لكن المسرحية تقول «راقب ما سوف يحدث.» ويجب ألا

يفهم من ذلك أن المسرحيات أو حتى المآسي تكون مثقلة بشكل خاص بالقدر والنبوءات التي يجب أن تتحقق: بل إن الإرادة الحرة لدى الشخصيات الدرامية تبدو أكثر تقييداً. إن القِصر النسبي في المسرحيات وما يتبع ذلك من اقتصاد أكبر وبناء أشد تماسكاً قد يكون عنصراً إضافياً لإبقاء الشخصية الفعلية على اتصال بقريبها الأدنى: الدمية المتحركة. إن كون المرء قادراً أن يطوي الكتاب أو يطفيء الراديو قد اتخذ «صورة داخلية» في هيئة فصول و «مسلسلات»؛ وان كون المرء غير قادر على إيقاف مسرحية يمكن أن يصور بشكل داخلي كذلك كجزء من تفصيل الأحداث المحتوم.

ويمكن تلخيص ما سبق بقولنا أنه في مجال الدرامه يكون «جهل» الشخصيات الضروري بوجود الدرامي والمخرج والممثل والحبكة والجمهور مما يشكل مفارقة كامنة ودعوة دائمة للدراميين أن يبلغوا بذلك الجهل درجة التحقيق. ويبدو أن طبيعة الموقف المسرحي برمّته تشجع «صوراً داخلية» بعينها تؤثر كل واحدة منها في جعل الشخصية ضحية مفارقة وفي جعل المشاهد مراقباً يتصف بالمفارقة. ثمة متعة في مراقبة الناس الذين لا يشعرون بوجود من يراقبهم؛ وثمة متعة أكبر، يغلب أن تكون مؤلمة، في مراقبة الناس الذين لا يشعرون أيضاً أنهم في ورطة أو أنهم على وشك الوقوع فيها. وعندما يشتد التعارض بين كون الضحية يفترض واثقاً أنه حرّ التصرف، وأن الأمور ستجري كما يريد لها أن تجري، وبين رؤية المشاهد له في هيئة تعيس أعمى مربوط إلى عجلة من الفعل لا يمكن ردها أو إيقافها، تكون المفارقة أبلغ وقعاً. ولا يكاد يوجد درامي لا يستغل بعض الاستغلال الإمكانية في المفارقة الدرامية بإعطاء جمهوره معرفة أكبر لتناسب موقفهم الأعلى بالمعنى المسرحي.

بقي أن نضيف عند هذا الحد أن المفارقة إذ تبلغ أقصى آثارها في المسرح يكون مدى تأثيرها محدوداً نسبياً. ويجب أن نلتفت إلى الرواية بحثاً عن مفارقات أشد رهافة وتعقيداً. ويكون ذلك، جزئياً، بمقدور الرواية، بحكم طولها الأكبر؛ فأمام الروائي مجال أكبر للمناورة، يسير فيه في تفصيلات الحياة الداخلية عند شخصياته ويضعها قبالة عالم الأحداث الخارجي. لكن بوسع الرواية أن تتخذ مستوى آخر، هو مستوى التعليق من المؤلف، ويتبع ذلك قدرة المؤلف أن يضع وجهة نظره قبالة ما يضع على لسان شخصياته. ويمكن كذلك أن يوجد راوية لا تكون وجهة نظره بالضرورة وجهة نظر المؤلف نفسه، كما نجد عند <توماس مان> في **دكتور فاوستس**. ويكون عنصر التجرّد واضحاً في حالات كهذه.

العنصر الجمالي:

ثمة «صفة أساسية» أخرى حبذا لو شملها أي وصف عام للمفارقة، هي الخاصية الجمالية. فمن السهل أن نرى أن المفارقة اللفظية إذا لم تقع في باب الفن دائماً فهي تحمل عنصراً جمالياً دائماً. فالقصة الظريفة التي تحوي المكونات اللازمة قد لا تبعث السرور إذا أسيء سردها وكذلك الأمر في المفارقة، التي يجب أن «تتقولب» إذا أريد لها أن تكون مؤثرة. إن فن المفارقة، في إبسط مظاهره، يشبه فن الظريف أو «الحكواتي» الذي يقوم على الترتيب والتوقيت والنبرة، ولا يتخلى عن هذه الأمور عندما يمعن في الطموح. والمفارقة تأنّق من حيث الأسلوب، كما يخبرنا <ماكس بيربوم> وهو صاحب مفارقة وتأنق، غايتها «إنتاج أبلغ أثر بأقل الوسائل إسرافاً».

إن أحداث المفارقة ومواقفها مما تعرضه الحياة نفسها تكون ذات أثر يزيد أو ينقص حسبما تعرض من توازن واقتصاد ودقة في العمل الفني. وهي تقع في باب «الأشياء التي يعثر عليها» من حيث أنهـا تبدو وكـأن الصدفـة التي صنعتهـا كـانت ذات حساسية فنية. يقول أرسطو طاليس:

> ونجد من بين الأشياء العرضية المحض أن أشد الأمور إثارة للعجب والدهشة ما يبدو أنها تنطوي على قصد: مثال ذلك ما حدث إذ تسبب تمثال <ميتيس> في <ارگوس> في قتل نفس الرجل الـذي كان قـد اغتـال <ميتيس> عنـدمـا سقط التمثال على القاتل إذ كان يتأمله؛ أي أحداث من هذا النوع لا يبدو عليها أنها من باب الصدف.
>
> (كتاب الشعر ١٤٥٢ آ)

تكون المفارقة في وقعة السارق والمسروق أشد أثراً عندما يحـدث الفعلان في آن معـاً، كما هـو الحال في مثـالنـا عن النشّال، أو عندما ينال السارق عقاباً من جنس فعله، وهو مـا يجري في هذا المثال، لكن المفارقة في مشهد نشال يقع بيته نهباً للّصوص تكون أقل أثراً مما سبق.

علينا أن نسأل الآن إذا لم يكن من باب التضليل قولنا ان الحياة تقدم أحداثاً ومواقف صفتها المفارقة. ان الذين يكتبون عن المفـارقة يستقـون أمثلتهم عن مفارقـة الموقف من الأدب عادة، أي أن أمثلتهم مفتعلة. ويصدق ذلك في الغالب أيضـاً على أمثلة يفهم منها أنها مـن الحياة، كما في حالة النشـال. وحتى عندما تكون الأمثلة مأخوذة من الحياة حقاً يكون مقدِّمُها قـد قَـولب الحـدث في ذهنـه، عن وعي أو دون وعي منـه،

فقصقص زوائده وحدّد تناقضاته وقرّب بين عناصره المتنـافرة أو بالغ في الغفلة المطمئنة لدى الضحية. وليس من المستغرب أن يتفق وصول سيارة إطفاء، يعلن عن كفاءتها بريقُها، في اللحظة التي ينهار فيها آخر جدار من البيت المحترق، فترتفع لتحيتها الهتافات الساخرة. ولكن من المستبعد أن يفتعل أحدهم حدثاً كهذا ليقدمه مثالاً على حادث مفارقة. يرى <كيركيگارد> أن مفارقة الموقف

> لا توجد في الطبيعة أمام امريء طبيعي غرير أكثر من المقبول، بل انها لا تعرضْ نفسهـا إلا لمن كـان لـه ميـل في مجـال المفـارقـة. يشيـر <شوبرت> إلى حقيقة مؤداها أن الطبيعة كانت تتصف بالمفارقة عندما جاورت بين أشد النقيضين تـطرفاً: «إذ يـأتي القرد المضحـك مباشـرة بعـد الكـائن البشـري العـاقـل المعتـدل - في تـرابط الأفكار الحر لدى الأجناس الطبيعية. ولا تـوجد مثـل هـذه الصفـات جميعـاً في الـطبيعـة، لكن الموضوع الذي ينطوي على مفارقة يدرك وجودها في الطبيعة. ثم ان المرء قد يحسب كل خداع من الحواس مفارقة من فعل الطبيعة. لكن إدراك ذلك يتطلب وعياً متصفاً بالمفارقة أساساً. والواقع أن المرء كلما اشتد ميله إلى الجدل العنيف وجد كثيراً من أمثلة المفارقة في الطبيعة. لذلك تكون هـذه النـظرة نحـو الـطبيعـة أقـرب إلى التـطور الرومانسي منها إلى التطور الكلاسي.
>
> (مفهوم المفارقة ص ٢٧١ - ٢)

إن حس المفارقة لا يقتصر على القدرة على رؤية الأضداد في إطار المفارقة، بل على القدرة على إعطائها شكلاً في الذهن كذلك. وهو ينطوي على قدرة تمكّن المرء عند مواجهة أي شيء على الاطلاق أن يتخيل أو يتذكر أو يلاحظ شيئاً آخر يشكل معه تضاد مفارقة. مثال ذلك <ماثيو آرنولد> إذ واجه «ثقة بالنفس مفرطة» عند <سر چارلز آدرلي> و <مستر رويك>.

> ذاك جنسنا بين الناس، يسمو على العالم أجمع!
> العرق الأنگلو ساكسوني، أفضل أرومة في العالم
> قاطبة! أرجو أن تدوم سعادتنا التي لا مثيل لها!
> أسألكم إن كان في العالم كله أو في غابر الأزمان
> ما يشبه ذلك؟.

فوضع ذلك قبالة فقرة وجدها صدفة في جريدة:

> لقد ارتكبتْ جريمة قتل طفل فظيعة في <نوتنگام>. لقد غادرت فتاة تدعى <راگ> المصنع الذي تعمل فيه هناك صبيحة السبت مع طفلها غير الشرعي. وبعد ذلك بقليل وجد الطفل ميتاً في منطقة <ميبرلي هلز> وعليه آثار الخنق. الفتاة <راگ> رهن التوقيف.
>
> (مقالات نقدية. .«وظيفة النقد في الزمن الحاضر»).

لقد كان الغرض بلوغ تضاد مفارقة. ولقد كانت الصدفة إلى جانب <آرنولد> فقط عندما سمحت له أن يضع في تجاور مفارقة صورتين عن الحياة في إنگلترا في القرن التاسع عشر: واحدة توحي بالقناعة والأخرى تبعث على القلق، وكان

حس المفارقة لدى <آرنولد> هو الذي جمع بين الصورتين فنتج عنهما موقف مفارقة. ثم ان تعليق <آرنولد> العرضي على قباحة الإسم <راگ> /وصوت الكلمة يفيد «خرقة» دون رسمها/ في قوله ـ «كان قدماء الإغريق أسعد حظاً في هذا المجال... فلم يكن لديهم أمثال <راگ> المسكينة» ـ يمكن أن تلحق به مسحة من المفارقة على حساب <آرنولد> عندما نذكر أن قتل الأطفال لم يكن مجهولاً عند قدماء الإغريق حتى أن أفلاطون قد أوصى به «في بعض الحالات» في جمهوريته المثالية.

إن «الخصائص الأساسية» التي قدمناها إلى الآن تنحصر في: غفلة مطمئنة «فعلية أو مصطنعة»، تضاد بين المظهر والحقيقة، عنصر كوميدي، عنصر من التجرّد، وعنصر جمالي. ولكن لننظر في مقطع يشبه الآتي من <توماس مان>.

> الرواية.. تُبقي على بعدها عن الأشياء، وهي بطبيعتها بعيدة عنها؛ تحوّم فوقها وتبتسم لها من علٍ، مهما تكن، في الوقت نفسه، قد أشغلت السامع أو القارىء بتلك الأشياء إشغالاً. وفن الملحمة يحمل سمة <أپولو> حسب الاصطلاح الجمالي؛ لأن <أپولو> هدّاف ماهر، إله البُعد، والموضوعية، إله المفارقة. والموضوعية مفارقة، وروح الفن الملحمي روح المفارقة.
>
> (توماس مان فن الرواية ص ٨٨)

يبدو لنا مما سبق أن نظرة أخرى قد تجد وسيلة لجمع عنصر التجرد مع العنصرين الكوميدي والجمالي. ومن الواضح أن هذه العناصر متداخلة في جميع الأحوال.

٣ - اتخاذ المفارقة

إن التفريق بين المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف مقبول بشكل عام رغم أنه ليس بالقبول الشامل. ويقوم النوع الأول على مفارقة يتعمد صاحبها اتخاذ تلك الصفة، كما يقوم النوع الثاني على حالة أو حدث يُرى في إطار المفارقة. لقد أسلفتُ القول أن مفارقة الموقف قد لا توجد «في حالة طبيعية» إلا لماماً؛ ومعنى ذلك أن الناس الذين يرون الأشياء في إطار المفارقة هم أولئك الذين يساعدهم حس المفارقة لديهم أن «يركّبوا» عقلياً حالة المفارقة من «مادة خام» (وذلك باستبعاد ما يؤدي إلى غموض أو تقليل من الغفلة المطمئنة لدى الضحية أو تقليل من التضاد بين المخبر والمظهر) وبذلك يسبغون شكلاً جمالياً على اضطراب الحياة.

إن اصطلاح «المفارقة اللفظية» لا يفي بالغرض، لأن صاحب المفارقة قد يستخدم وسائل أخرى. فبوسع المرء أن ينحني أو يبتسم أو يرسم صورة أو يؤلف قطعة موسيقى في إطار من المفارقة. وإذ يكون غرض «المفارقة السلوكية» جميعاً، بغض النظر عن الوسيلة المستعملة، إيصال المعنى، يبقى هذا النوع من المفارقة معدوداً تحت الصنف «اللغوي». ففي رسم <تارتوف> الموصوف في الفصل الأول يكون موضع التقوى والمشدّ النسائي بمثابة «علامات»؛ وتكون المحاكاة الساخرة لموسيقى «الباروك» مثلاً مؤلفة من أمثلة تبالغ في التقاليد الموسيقية في الإجراءات الأسلوبية التي تفعل فعل العلامات في طراز «الباروك». ولكن في مفارقة الموقف، رغم وجود كشف

عن حقيقة تكمن وراء المظهر، لا يوجد معنى يؤدى؛ فالحقيقة المكشوفة حالة لا افتراض، ولا يقدر أن يمنحها معنى غير المراقب.

إن تقديم موقف المفارقة في الأدب يعقّد المسألة. وقد يمدح صاحب المفارقة رجلاً لتقواه، ويجعلك تفهم أن القصد من ذلك المديح أن يكون هجوماً على المنافق في الدين. وقد يصوّر لك منافقاً في الدين يتصرف في ورع ويكشف عن غير قصد طبيعته الحق. وفي هذه الحالة تتقمص الشخصية فكرة يدعيها صاحب المفارقة الذي يتخذ تلك الصفة في تقديم موقف مفارقة. وثمة أمثلة لنوع من المزج بين المفارقة اللفظية الصرف وبين هذا النوع من مفارقة الموقف «المعروضة»: فأفكار الشخصية تعبّر عنها كلمات صاحب المفارقة كما تعبّر عنها كلمات يمكن أن يستعملها الضحية نفسه. وهنا يكون المثال أوضح من الوصف. فهذا <ليتن ستريچي> يقدم <فلورنس نايتنگل> في أواخر عمرها:

> كان رجال الدولة والحاكمون رهن إشارة منها أو نداء وكانت يداها تمسك بعشرات الخيوط، تدين لها البلاد وتتلهف الحكومات الأجنبية لنصيحة منها فتقيم المستشفيات وتدرّب الممرضات لكنها كانت تحسب أن ليس ثمة ما يشغلها قدر ما تريد. كانت تتلهف لعوالم أخرى تفتحها وتستزيد. وتلفتت حولها لترى إن كان ثمة شيء قد بقي لها. الفلسفة، بالطبع! فبعد عالم الفعل يأتي عالم الفكر. فبعد أن أصلحت صحة الجيش البريطاني سوف تقدم نفس الخدمة الطبية الآن إلى المعتقدات الدينية لدى بني البشر. لقد طالما

غلبها الأسف وهي ترى انتشار الميل إلى التفكير الطليق لدى أصحاب الصنائع. كان الشعور بالأسف، لكنه ما كان ليدهشها: فقد كان البحث عن تعاليم المسيحية السائرة يبعث على الأسى؛ بل إن المسيحية نفسها ما كانت لتخلو من مثالب. وما عليها إلا أن تصلح تلك الأخطاء. عليها أن تصلح أخطاء الكنائس؛ عليها أن تشير إلى موضع الشطط في المسيحية؛ ثم عليها أن تفسّر لأصحاب الصنائع ما كانت عليه حقائق الأمور.

(مشاهير عصر فكتوريا لندن، ١٩٢٨، ص ١٠٥)

لكن النوعين يبقيان متميّزين برغم ذلك. فهو تمييز نعبّر عنه كل يوم عندما نقول عن أحد النوعين: إنه يتخذ المفارقة، ونقول عن الثاني: ألا ينطوي هذا على مفارقة؟ ثم أن هذا التفريق مائل في النقاش الأكاديمي: فالمفارقة اللفظية تثير أسئلة تقع في باب البلاغة والأسلوب والأشكال القصصية والهجائية ووسائل الهجاء. لكن مفارقة الموقف إذ تثير مسائل شكلية أقل مما سبق، تميل إلى إثارة مسائل تاريخية وفكرية - مثل قولك: من كان أول من رأى «ذلك» الشيء ينطوي على مفارقة؟ ما نوع الأشياء التي نحسبها تنطوي على مفارقة؟ ما نوع الأشياء التي يقدمها <كافكا> أو <پيرانديلو> أو <پروست> على أنها تنطوي على مفارقة؟ ونحن ننظر إلى المفارقة اللفظية من وجهة نظر المراقب المتصف بالمفارقة. تميل المفارقة اللفظية أن تكون هجائية؛ وتميل مفارقة الموقف أن تكون ذات صفة أكثر كوميدية أو مأساوية أو «فلسفية». وسوف نتناول الآن بعض الطرائق في اتخاذ المفارقة.

السُخرية:

إن القول بأن السخرية نوع من المفارقة مسألة فيها نظر. كان من شروط المفارقة أن نحس بقوة المعنى الظاهر والحقيقي معاً. كانت السخرية مما لا يكاد يقع في باب المفارقة. فنبـرة الساخر تؤدي معناه الحقيقي بشكل لا يقبل التردد بحيث لا يغدو من الممكن التظاهر أنه لا يعي قصده في ذلك المعنى. لكن أثر السخرية برغم ذلك يختلف عن أثر اللغة المباشرة. ولننظر في هـذا المثال كيف أن عبـارة «أيتها الـروح الحمقاء» يمكن وضعها من غير تنافر بين جملتين ساخرتين بشكل غير مباشر. هنـا تتساءل شخصيـة <تويفلسـدروخ> في كتاب <تـوماس كارلايل>:

> ترى ما سبب هذا الذي، منذ سنين طويلة، كنت
> تكابد وتغضب وتنـدب وتعذب النفس من أجله؟
> قل ذلك في كلمة واحدة: أليس سبب ذلك أنك
> غير «سعيد»؟ لأنك «أيها الطيّب» لا تنال ما يكفي
> من إكرام وإطعام ووثير منام وكفاية من اهتمـام؟
> أيتها الروح الحمقاء! أين هو التشريع الذي يقول
> «إنك» يجب أن تكون سعيداً!.
>
> (ساتور ريسـارتوس الكتـاب الثـاني
> الفصل التاسع [عنوان الكتاب اللاتيني
> معنـاه] الخيّاط المرقّـع)

وما يزال في وسعنا القول إن فن السخرية لا يكاد يتصل بفن المفارقة، من دون أن ينطوي ذلك على القول إن السخرية ليست لها وظيفة مشروعة في الخطابة أو الأدب (ومن الواضح

ن ثمة حالات تكون فيها فجاجة السخرية أشد أسلحة الجدل
ثراً؛ وقد تستخدم الفجاجة بدرجة عالية من الفن، كما يظهر
لي نثر <ملتن>.

لمفارقة اللاشخصية:

إنني أستعمل هذا الاصطلاح لوصف طريقة في اتخاذ المفارقة لا تستند إلى أي وزن يمنح لشخصية صاحب المفارقة. وأكثر المفارقة اللفظية من هذا النوع:

> إن الشخص من أوساط الناس... ليحسب نصّ المؤلفين القدامى صحيحاً بوجه عام، لا لكونه على علم بعناصر المسألة، بل لأنه سيشعر بالضيق إن هو لم يحسب الأمر كذلك؛ تماماً كما يحسب، مستنداً إلى نفس الدليل الدافع، أنه امرؤ طيب، وأنه سيقوم ثانية من بين الأموات.
>
> (أي. ثي. هاوسمن **مختارات نثرية** كمبردج ١٩٦١ ص ٤٣)

يتميز هذا النمط من المفارقة عادة بجفاف أو صرامة في الأسلوب؛ وتكون النبرة نبرة متكلم عاقل ينطلق على رسله، متواضع غير عاطفي. ويغلب أن يكون تخفيف القول ما ينتج عن ذلك من شكل المفارقة اللاشخصية؛ ونجد <كيركيگارد> يقدم الواضح في سخفه كأنه موضع شك ضئيل:

> أيها القارىء العزيز: إني لأتساءل إذا لم تجد نفسك يوماً تميل إلى الشك قليلاً في صحة القول الفلسفي [الهيگلي] المألوف أن الخارجي هو الداخلي وأن الداخلي هو الخارجي.

(إما/ أو الترجمة الإنكليزية: ديفد وليليان سوينسن، نيويورك ١٩٥٩ ص ٣)

وقد يراد لبعض المفارقة أن يُرى من خلالها على الفور تقريباً؛ ومثل هذه المفارقة الظاهرة لا يشترط أن تكون في وضوح السخرية، ولكنها يجب أن تكون في متناول القارىء العابر:

والجماهير مستعدة لقبول الشعر الذي تنشده جوقه، فذلك نوع من تلاوة الشعر يكون من صالحهم التمتع به.

(ت. س. أليوت «الشعر والدزامه»)

وقد يراد لبعض المفارقة أن تكتشف؛ فنصف الإخفاء جزء من الغاية الفنية لدى صاحب المفارقة وكشف المناورة واستلطافها جزء كبير من متعة القارىء. ويغلب ورود هذه المفارقة الخبيثة لدى <گبن> وبخاصة في تلك المواضع التي يتظاهر فيها أن تعاطفه مع أوساط الناس من ذوي الدين. وبوسعنا تصور واحد من هؤلاء يقرأ على سجيته هذا المقطع فيسرّه ما يظهر الكاتب من ورع، وتأخذه الحيرة إذ يبدو عليه مساندة تلك الأجزاء من الكتاب المقدس التي تحوم حولها الشكوك:

ثمة بعض الإعتراضات حول سلطة موسى وأنبياء العبرانيين سرعان ما تمثل أمام الذهن الميال إلى الشك؛ رغم إنها لا تصدر إلا عن جهلنا بشؤون الأقدمين، وقصورنا في التوصل إلى حكم صحيح عن التدبير الإلهي. لقد تجاوب مع تلك الإعتراضات واشتط في شد ازرها أصحاب

SS

الضلالة من العلمانيين. وإذ كان أولئك الهراطقة في غالب أمرهم يناقضون مباهج الحواس فقد حملوا عابسين على تعدّد الزوجات عند الآباء الأولين والتودد للنساء عند داود والحريم عند سليمان أما غزو أرض كنعان وإبادة أهلها المطمئنين فقد احتاروا كيف يوفقون بين ذلك وبين الأفكار السائدة عن الإنسانية والعدالة. ولكنهم إذ تذكروا قائمة الاغتيالات الدامية والإعدامات والمذابح التي تلطخ كل صفحة تقريباً من صفحات التواريخ اليهودية آمنوا أن البرابرة من أهل فلسطين قد أظهروا من الرحمة تجاه أعدائهم الوثنيين قدر ما أظهروا تجاه أصدقائهم أو أبناء وطنهم.

(انهيار الإمبراطورية الرومانية الفصل ١٥)

والمفارقة عند <صاموئيل بتلر> في كتاب المرفأ الجميل (١٨٧٣) تزيد على ذلك خفاء. فقد نشر الكتاب تحت اسم مستعار، وإذا لم يكن قد قصد فعلاً أن يكون أسلوبه من الرهافة بحيث يستعصي على المسيحي الورع من أوساط الناس في أيامه، فقد سرّه أن يجد عدداً من المعلقين على الكتاب يحسبون دفاعه الموارب عن السنة المسيحية دفاعاً فيه من القيمة ما يبدو على ظاهره. يقتطف <بتلر> مثالين من هذا التعليق في مقدمة الطبعة الثانية:

> [مكتوب] برمّته بجدية صارمة تكاد تثير الاشفاق. إن تفسير <مستر أوين>... يدعو إلى الإعجاب، ويجب أن يقرأه جميع الذين يريدون أن يعرفوا ما يخلقه المرء من أعذار لعدم إيمانهم.

ويضم الكتاب كذلك عدداً من المقاطع الجميلة حول المضايقات التي يعانيها من لا يؤمنون، وحول المسرة المقدسة التي تصاحب الإيمان الراسخ، وهو ما لا غنى للقاريء عنه.

ويذهب <كيركيگارد> إلى القول ان المفارقة الحقة (التي تختلف عن المفارقة البلاغية) «لا تريد في العادة أن تكون مفهومة» (**مفهوم المفارقة** ص ٢٦٦).

وهذا بالطبع يثير السؤال: كيف نميِّز المفارقة. ولن يكون بمقدورنا تمييزها (آ) إذا كان الموضوع مثار خلاف ـ فكتاب عنوانه **في مدح الحماقة** قد يقع في باب المفارقة لكن كتاباً عنوانه **في مدح العجائز** ليس من الضروري أن يكون في هذا الباب، و (ب) إذا لم يكن لدينا سابق معرفة بالكاتب وآرائه و (ج) إذا لم تكن ثمة مفاتيح دلالة في النص نفسه. ويغلب أن تكون الحال كذلك في الرسائل الموجهة إلى محرري الصحف وهي في الغالب ليست من صنع كتّاب متمرسين. فما يبدو دفاعاً عن طلاق أسهل بأسلوب متعقل، محايد، يناقض نفسه وينطوي على ضعف قد يكون في حقيقة الأمر كذلك، ولا ينطوي على مفارقة على الاطلاق. ومثل ذلك الروائي الذي يكتب بأسلوب المؤلف المتجرد عن صفته الشخصية، فيقدم بلا تعليق من عنده شخصية يفترض أن يجد القاريء في أفعالها وأفكارها ما يبعث على الهزء. ولكن القاريء لا يجدها كذلك أو أنه إذا فعل لا سبيل له أن يعرف أن المؤلف «الصامت» يتفق معه. ولم يتحقق الناس إلى يومنا هذا إن كان <جيمس جويس> قد قصد أن يسخر من البطل في رواية **صورة الفنان في شبابه** أم أنه قدمه لنعجب به، أم أنه كان يريد هذا حيناً وذلك حيناً آخر. ونجد

هذه المسألة موضع دراسة مستفيضة في آخر ثلاثة فصول من كتاب <وين بوث> بعنوان بلاغة الرواية.

إذا كان تضاد المظهر والمخبر صفة أساسية في المفارقة، فإن الوعي بالتضاد شرط أساس في إدراك المفارقة. ففي المفارقة اللفظية. قد يكون التضاد بين النص والسياق؛ والعبارة المكتوبة «أنا شديد الولع بفلان» لا تتصف المفارقة إلا عندما تكون في تضاد مع سياق الحقائق ولا يستطيع تمييزها في إطار المفارقة إلا الذين يعرفون الحقائق. وقد يكون التضاد في مجري السياق:

> من بين الپاپوات الثلاثة، كان يوحنا الثالث والعشرون أول ضحية: فقد هرب ثم جيء به أسيراً: وقد تستّروا على التهم الأشد فضيحة، ولم يتهم خليفة المسيح إلا بالقرصنة والقتل والاغتصاب واللواط والزنا.

(گبن انهيار الأمبراطورية الرومية الفصل ٧٠) وقد يكون النص في الغالب في تضاد مع السياق ويحمل في الوقت نفسه تناقضاً ذاتياً، أو قد ينطوي في الأقل على شيء من المبالغة أو التلميح أو الغموض أو غير ذلك من إشارات الإنذار الأسلوبية:

> كان النقيب الآن قد أودع الثرى، وربما كان بالإمكان أن يقطع شوطاً كبيراً نحو النسيان، لولا صداقة <مستر أولورذي> التي قصدت أن تحفظ ذكراه بما كتب على شاهدة القبر التي حبّرها امرؤ لا يقل عنه نبوغاً وعظمة، كان يعرف النقيب حق المعرفة (أن هذا القول، الذي يبدو للقاريء العابر إطراءاً من نوع ما يكتب على الشواهد، يدّعي أن

النقيب <بلايفل> قد غمر العالم بفضله إذا
وافق وتنازل إلى حيز الوجود].
(فيلدنگ قصة توم جونز الكتاب ٢، الفصل ٩)

أن من لم يقرأ توم جونز ولم يعرف هذا النقيب جيداً قد لا يرى هذا الكلام في إطار المفارقة. لكن التضاد بين النص والسياق يسنده تخفيف القول «وربما كان بالإمكان أن يقطع شوطاً كبيراً نحو النسيان» كما يسنده الغموض «لا يقل عنه نبوغاً وعظمة» وتسنده المبالغة كذلك في لغة شاهدة القبر نفسها.

وقد يكون التضاد عرضياً بالطبع. فنقرأ في مسرحية شكسبير رچارد الثاني في المشهد الأول من الفصل الخامس:

<نورثمبرلند> يا سلّماً بوساطته
يرتقي <بولنبروك> الصاعد عرشي...

وفي القسم الثاني من مسرحية «هنري الرابع» في المشهد الأول من الفصل الثالث، يقول <بولنبروك> وقد أصبح الآن <الملك هنري>:

ولكن من منكم كان حاضراً -

أنت، يا ابن عمي <نيڤل>، على ما أذكر -
إذ كان <رچارد> وعيناه مغرورقتان بالدموع،
حتى أسكته <نورثمبرلند> وهذا من روعه،
فنطق بهذه الكلمات...
<نورثمبرلند> يا سلّماً بوساطته
ابن عمي <بولنبروك> يرتقي عرشي
والله يعلم أنني وقتذاك ما كان لديّ كهذا المقصد...).

ثمة عدد من التعارضات هنا: فالمقتطف قد عدّل لمصلحة <بولنبروك>؛ فقد قيلت الكلمات في الأصل، كما يعلم الله دون شك، «بعد» ما عزل <رچارد> عن العرش على يد <بولنبروك>؛ كما لم يكن <بولنبروك>؛ ولا (ابن العم نيڤيل> حاضراً ليسمع كلمات <رچارد>. ولنا أن نضيف أن <هنري الرابع> كان لتوّه يشكو خيانة <نورثمبرلند> إلى <رچارد> أولاً، ثم إليه، ولكن من الطبيعي أنه لم يذكر خيانته هو بالذات. وعلى القارىء أن يوازن بين احتمالين: أن شكسبير كان يتقصد المفارقة أو أنه أخطأ في سرد سياق كلام <رچارد> (وكان يمكن أن يرد ذلك في المشهد الثالث من الفصل الثالث) ويبدو أن ليس من سبيل لبلوغ قرار في شأن هذا الأمر، وثمة مسألة تشبه ذلك في الفردوس المفقود إذ تدعي حواء أنها كانت تتسمع إلى كلام <الملاك رافائيل> وهو يحذّر آدم من الشيطان في وقت ما كان في مقدورها إلا أن تسمعه وهو يحذّر آدم منها. أكان <ملتن> في عوز للعناية أم كان يقصد المفارقة؟

مفارقة الاستخفاف بالذات

إن صاحب المفارقة «اللاشخصي» يخفي نفسه وراء قناع: فكلماته وحدها، أو تعارضها مع ما نعرف، تنتج المفارقة. وفي مفارقة الاستخفاف بالذات كذلك يلبس صاحب المفارقة قناعاً، لكنه قناع ذو أثر إيجابي في هيئة خفاء أو تقمص شخصية)، فصاحب المفارقة يحمل نفسه إلى المسرح، كما نقول، في شخص امرىء جاهل، سريع التصديق، جاد، مفرط الحماس. وإذ يستخدم صاحب المفارقة تخفيف القول لفظاً نجد صاحب مفارقة الاستخفاف بالذات ينزل من قدر نفسه، ويكون ما يعطيه

من انطباع عن نفسه جزءا من وسيلة المفارقة لديه. ذلك هو الأسلوب الرئيس في المفارقة عند سقراط الذي يقدمه أفلاطون في صورة امرىء يجلس مأخوذاً عند قدمي حكيم يتلهف أن يتعلم منه في آخر المطاف طبيعة الفضيلة والعدل والقداسة، امرىء لا يستطيع فهم الأمور إلاّ على مستواه البسيط بعملية مؤلمة من أسئلة بسيطة واضحة جوابها نعم أو لا. وهي نوع المفارقة التي نجدها عند <چوسر> الذي يعرض نفسه بطيء الفهم، مضطرباً في حضور الآخرين، دودة كتب لا يعرف شيئاً عن الحب أو الحياة، محض نظّام لا يحسن فهم القصص التي ينقلها إلى لغته الإنكليزية. وهي نوع المفارقة التي نجدها عند <پاسكال> في **رسائل الأقاليم** إذ يعرض نفسه باحثاً دؤوباً عن الحقيقة، يعمل جهده ليفهم ما يقصّر عنه فهمه المحدود فلا يجد (في الجدل اللاهوتي[1] ضد الجانسنية) غير كلمات لا معنى لها، ومجادلات وتفريقات لا يجد بينها فرقاً:

> كانت هذه الكلمة جديدة عليّ ومجهولة لديّ. فقد كنت حتى ذلك الوقت أفهم الأشياء، لكن ذلك المصطلح ألقاني في الظلمات، وأحسب أنه لم يوجد إلا لنشر الاضطراب. وقد طلبت إليه أن يفسّر لي ذلك المصطلح لكنه أحاله إلى سرّ وأطلقني عنه. فحمّلت تلك الكلمة ذاكرتي لأن فهمي لم يكن له في ذلك نصيب. ثم انطلقت أبحث عن صاحب الجانسنية هذا خشية أن أنسى تلك الكلمة.
>
> (**رسائل الأقاليم** الرسالة الأولى)

مفارقة الفجَاجة

تتضاءل مفارقة الاستخفاف بالذات إلى نمط آخر لا نجد صاحب المفارقة فيه يقدم «نفسه» على أنه غـرير بل يتخلى عن مكانه لغـرير أو فج يـراد أن ينظر إليـه على أنه غيـر صاحب المفارقة.

وهكذا يكون حصان الدريئة قد حل محله طائر الطعم[٢] وهو يجعل الضحايا في متناول صاحب المفارقة، لكن البديل لا يعي حقيقـة ما يحـدث. فيسأل هـذا «الفـج» أسئلة أو يـدلي بتعليقات لا يدرك مغزاها الكامل. وتأتي أهمية هذا النمط من المفارقة من الاقتصاد في الوسيلة؛ إذ تكفي السليقة المحض أو البراءة أو الجهل. هذا مثال من صورة من الدرجة الثالثة رسمها <مـارك توين> في قصـة بعنوان «تـرغب بسي الصغيـرة في مساعدة العناية السامية».

«ماما، لماذا يوجـد كل هـذا الألم والحزن والعنـاء؟ لأي شيء هذا كله؟ . . .».

«إنـه لمصلحتنا يـا صغيـرتي. فـالـرب بحكمته ورحمته يرسل إلينا هذه المحن ليقوّمنا ويصلح من أمـرنـا. . . لـيس بينهـا مـا يـأتـي بمـحض الصدفة. . .».

يـا للغرابة؟. . . أهو الـذي أرسل التيفـوس إلى <بلي نوريس>؟

«أجل.»

«لماذا؟»

«ليقوّمه ويجعله صالحاً».

«لكنه مات يا ماما، وهكذا لم تجعله الحمى بخير».

«إذن ربما كان لسبب آخر. . . أعتقد من أجل إصلاح والديه».

«إذن ما كان هذا عدلاً يا ماما. . لأن <بيلي> هو الذي نال العقاب. . . أكان سبحانه هو الذي جعل السقف يهبط على ذلك الغريبِ الذي حاول إنقاذ العجوز المقعدة من الحريق يا ماما؟».

(نقله <نورمن فويستر> محرر كتاب شعر ونثر من الأدب الأميركي الطبعة الرابعة بوستن ١٩٥٧ ص ١٠٨ - ٩)

مفَارقة الكشف عن الذات

يقول صاحب المفارقة اللاشخصي قولاً بطريقة بعينها في سياق بعينه بحيث يفهم المتلقي معنى الكلمات الحقيقي. أما صاحب المفارقة المستخف بالذات فيعرض نفسه أقل ذكاءً من محدِّثه ويفعل ذلك بطريقة تكشف إدعاءات الأخير. وفي مفارقة الفجاجة تُدفع عملية «الإيهام» خطوة أخرى، فيُخلق غرير هو غير صاحب المفارقة، رغم أنه يتصرف نيابة عنه، من دون علم بالأمر. وتكون الخطوة اللاحقة في تطور طرائق المفارقة أن ينسحب صاحب المفارقة تماماً ويخلق شخصيات تجلب على نفسها مفارقات دون وعي منها. ومن الغريب أن هذا النوع من المفارقة لم يجر تبيِّنه في وضوح حتى عهد متأخر. وقد كان <ج. ج. سجك> أول كاتب ذكر هذا النوع في وضوح على ما أعلم:

ليس ثمة من وقت لعرض المفارقة كوسيلة لكشف الشخصية؛ لكن لنتأمل شخصية <مالفوليو> والسلسلة الطويلة من خادعي النفس الأكثر جدية في مسرحيات شكسبير، مثل <بروتس> و <أنطوني>.

(عن المفارقة ص ٣٠ طبعة ١٩٣٥)

ونجد <ألينور هچنز في كتابها عن المفارقة في رواية توم جونز تستعمل عبارة «كشف النوع اللاواعي» [ص ٥٤].

إن الهجّاء الذي يريد إدانة رذيلة بعينها أو حماقة يستطيع أن يبلغ الأثر بوضع عبارة تحمل تناقضاً على لسان شخصية قد تغدو حكيمة أو فاضلة. وهذا <صاموئيل بتلر> الذي أراد أن يسخر من مبدأ العناية الإلهية الخاصة، يجعل البطل[٣] في كتابة <ايريهون> يقول بعد ما كاد أن يغرق «وشاء الحظ أن تكون العناية الإلهية إلى جانبي». ونجد مثالاً نفيساً لذلك في كتاب <گوتفريد كيلر> بعنوان هاينريخ الأخضر> (١٨٧٩) إذ يروي المؤلف قصة تعذيب طفلة على يدي كاهن منافق مؤذٍ أناني، يكشف عن غير قصد منه هذه الصفات في مذكرات يكتبها. ولا يسمح المجال هنا بأكثر من مقتطف قصير، لكني أحسبه يفي بالغرض في الكشف عن طبيعة الأسلوب:

وبعد ذلك، أنزلت بالطفلة <ميريت> (ايميرنيتيا) نصيبها الأسبوعي من الإصلاح رغم أنه كان أشد من ذي قبل، إذ مددتها على المقعد الخشبي، مستعملاً عصا جديدة، غير ناسٍ شكواي وتضرعاتي للرب الإله أن يجعل سبحانه لهذا الواجب المحزن نهاية حميدة.

●●●

غيّرتُ «طريقتي» مع الطفلة وسأجرب الآن «علاج الجوع». وقد طلبت كذلك إلى زوجتي بـالذات أن تصنـع قميصاً من كيس قنّب خشن، ومنعت <ميريت> أن ترتدي غيره لأن قميص الندم هذا أكثر شيء يناسبها. العناد عند نفس النقطة.

اضطررت اليوم إلى منع الآنسة الصغيرة من أي اختلاط ولعب مع أطفال القرية، بعد أن هـربت معهم إلى الغابة وسبحت في البركة بعد أن علقت القميص الذي أمرت بصنعه لها على غصن شجرة ورقصت أمامه عارية، فأثارت حتى أتـرابها نحـو القحّة والمعابثة. «إصلاح» جسيم.
(الوالدان يكلفان رساماً بعمل صورة للفتاة).

عندما أخرجنا من الصندوق ثوب الطفلة وزينة يوم الأحد وألبسناهـا مع الحـزام والإكليل، أظهـرت سروراً كبيراً وبدأت ترقص. لكن ذلك الفرح منها انقلب إلى مرارة عندما نفذت أمر السيدة والدتها فـأرسلت في طلب جمجمة ووضعتهـا في يدهـا وهي تقاوم بكل قواها حتى أمسكتها بيدها وهي تبكي وترتعش كأنها تمسك حديدة ملتهبة. فقال الرسام أن بوسعه رسم الجمجمة من الذاكرة لأن ذلك أحد مطاليب فنّه، لكنني لم أسمح بذلك، إذ كانت السيدة قد كتبت: «ما تقاسيه الطفلة نقاسيه نحن كذلك»، ففي مقـاساتهـا فرصتنـا أن نظهـر التوبة، شريطة أن نفعل ذلك من أجلها؛ لذلك لا نـريد من سمـاحتكم أن تبدلـوا شيئـاً في منهـج عنايتكم وتربيتكم. وإذا قـدّر لهذه الـطفلة، كما

> أتمنى من الله القدير الرحيم، أن تبلغ الاستنارة
> يوماً في مرحلة أو أخرى وتنال الخلاص، فإنها لا
> شك ستفرح كثيراً أنها قد كفّرت كثيراً عن عادة
> العناد لديها، وذلك ما ابتلتها بها عين لا تنام.

تتصل مفارقة الكشف عن الذات بالمفارقة الدرامية، حيث يكون الضحية غير واعٍ أبداً أن حقيقة الأمور تختلف تماماً عما يحسبها عليه، كما تتصل بمفارقة الأحداث، حيث يكون ما يجري على النقيض مما هو منتظر باطمئنان. ويكثر انتشار هذين النوعين من المفارقة وبخاصة في الدرامه، لكنهما لا يفسحان من المجال للمفارقة الهجائية قدر ما تفسح الأنواع التي تحدثنا عنها. فالنقطة الهجائية الوحيدة الممكنة في هذا النوع هي أن الضحية يغلب أن يكون أعمى في كبرياء وواثقاً في حمق، ولا نذهب أبعد من هذا بكثير. وسوف نعود إلى هذين النوعين من المفارقة في الفصل القادم.

مفارقة التنافر البسيط

نقول إن ثمة مفارقة عندما نجد تجاوراً شديداً بين ظاهرتين على تنافر شديد أو عدم توافق، كما في اسم الشارع «مأزق يسوع الطفل». وهو أسلوب مفارقة أن تجاور من دون تعليق بين قولين متناقضين أو صورتين متنافرتين. لقد رأينا <ماثيو آرنولد> يجاور بين تفاخر وطني رضيّ وبين مأساة عاملة مصنع مؤلمة. ونجد <پوپ> أكثر اقتصاداً بكلماته إذ يصف الفوضى على منضدة الزينة في غرفة <بلندا>.

«نفّاثات ومساحيق وأقراص ألوان وأناجيل ورسائل غرام».

يقدم <فلوبير> في مدام بوڤاري المعرض الزراعي في

<يونفيل> إلى جانب الخطب والجوائز وعبارة الغرام المستهلكة عند <رودولف>، وكل واحدة تضارع الأخرى تفاهة:

انتقل <رودولف> بالتدريج من المغناطيسية إلى العلاقات، وعندما كان الرئيس يتحدث عن <ستسناتس> ومحراثه، وعن <ديوكليتيان> وهو يزرع الملفوف، وعن أباطرة الصين وهم يبدأون العام بزراعة البذور، كان الفتى يشرح لفتاته أن هذه الجاذبيات التي لا تقاوم ترجع في أصولها إلى حالة من الوجود سابقة.

«فنحن مثلاً» قال الفتى «كيف اتفق أن عرفنا بعضنا؟ أية صدفة أرادت ذلك؟ السبب أن في الأزل، مثل جدولين يجريان ليتحدا، كان ميل الفكر لدينا يدفع بالواحد منا نحو الآخر».

ثم أمسك بيدها؛ فلم تسحبها منه.

وصاح الرئيس «لأن الفلاحة الجيدة عموماً»!

«الآن مثلاً، عندما ذهبت إلى دارك»!

<لمسيو بيزا> من أهالي <كوانكامبوا>

«أكنت أعلم أنني سوف أرافقك؟»

«سبعون فرنكاً».

«مئة مرة أردت الانصراف؛ وتبعتك ـ وبقيت».

«الأسمدة»!

«وسوف أبقى هذه الليلة، وغداً، والأيام الأخرى، وطوال حياتي».

<للمسيو كارون> من أهالي <آركوي> وسام ذهبي!)

لأنني لم أجد مثل هذه الفتنة الكاملة في صحبة أي شخص آخر.)

<للمسيو - بان> من أهالي <جفري - سان - مارتان>

«ولسوف أحمل ذكراكِ معي».

(جائزة كبش <ميرينو> نفيس!).

(القسم الثاني - الفصل الثامن)

٤ ـ رؤية الأشياء بعين المفارقة

تستخدم المفارقة اللفظية أساساً بصفة (١) وسيلة بلاغية ـ إذ يؤكد صاحب المفارقة «زيفاً» يعلم أنه يستطيع الاعتماد على السامع أن يناقض ذلك ذهنياً بقول معاكس صفته الغضب أو التسلية، ويكون هذا القول المعاكس بما يحمله من تشديد هو المعنى الحقيقي الذي يريده صاحب المفارقة. (٢) دعابة متجهمة ـ كتبت <جين أوستن> في شبابها رسالة إلى أختها تقول فيها «راق لي كثيراً إطراؤك رسالتي الأخيرة، لأنني أكتب للشهرة وحدها، دون انتظار تعويض مالي». (٣) سلاح هجاء، أو بشكل أعم، لمصلحة الأخلاق. ويقدر صاحب المفارقة، بوصفه هجّاءً أو أخلاقياً، كما رأينا، أن يعرض مفارقات موقف، وبخاصة مفارقات كشف عن الذات أو مفارقات تنافر.

ويمكن القول أن ليس من أحد يعرض موقف مفارقة من دون غاية أخلاقية؛ كما يمكن القول إن الأدب جميعاً يحمل صفة أخلاقية، وكلما زادت حقيقة هذا القول قلّ ما تحمله تلك الحقيقة من إمتاع. لكن ما يبدو أكثر إمتاعاً كون المفارقة لدى المراقب المتصف بذلك، سواء كان مشهداً كوميدياً بالدرجة الأولى أو مشهدا بيّن العطف أو كوميدياً مأساوياً، هو مشهد يستحق الاهتمام. فمثلما توجد لذة خاصة في «تفسير» المفارقة اللفظية، وفي رؤية معنى في مجموعة كلمات لا وجود له «حرفياً» فيها على الاطلاق، ورؤية معنى يتعارض مع ما يوجد «فعلاً»، ثمة كذلك لذة خاصة في رؤية امريء لا يعي إطلاقاً

أنه في ورطة، وبخاصة عندما تكون تلك الورطة على النقيض من الحالة التي يحسب نفسه فيها. ويصعب تفسير هذه اللذة في إطار إنساني صرف. ولكن المراقب المتصف، كما رأينا، يكون على علاقة خاصة بما يراقب؛ فهو منفصل عما يراقب ويكون مشهد المفارقة، كما رأينا ذا صفة جمالية تضفي عليه موضوعية. فمهما يشعر المرء من حدّة في موقف <عطيل> أو <ايفيجينايا> يشعر كذلك أنهما موجودان في عالم آخر، ثابتان منشغلان بفعل ينكر عليهما أية حرية، بينما يظنان أنهما يمارسان تلك الحرية طوال الوقت. وهنا يتذكر المرء قول <هوراس ولپول>[١]: «العالم كوميديا لمن يفكرون، ومأساة لمن يشعرون».

المفارقة الدرامية ومفارقة الأحداث

تشكل المفارقة الدرامية، كما رأينا، قوام المفارقة في المسرح. وهي لا تقتصر بالطبع على الدرامه، وقد رأينا مثالاً لذلك عند <هوميروس> إذ نجد الخاطبين في الأوديسة يعبّرون عن ثقتهم أن <أديسيوس> لن يعود أبداً، بينما هو قد عاد فعلاً ودخل القاعة متخفياً بزي شحاذ. وثمة أمثلة من المفارقة الدرامية في الكتاب المقدس. فهذا أيوب يجهل أنه موضوع رهان بين الله والشيطان وأن مصائبه تشكل خطوات في تجربة علمية لا تختلف كثيراً عن التجارب الحديثة التي تريد تحديد النقطة التي تحدث فيها سلسلة من الرجّات الكهربية آثار العصاب في جرذان التجربة، وهذا يوسف يحتفي بأخوته احتفاء الملوك وقد هبطوا مصر وهم لا يعلمون أن ذلك الرّجل العظيم هو الأخ الذي باعوه رقيقاً. وثمة أمثلة أخرى في الشعر القصصي الأنكلو ساكسوني: فهذه <يهوديت> وقد قتلت

<هولوفيرنس> في خيمته تعود برأسه إلى العبرانيين الذين يشنون هجومهم على العدو. وعندما دارت الدائرة على قادة الآشوريين وجدوا أن عليهم مراجعة <هولوفيرنيس> ولكنهم خافوا أن يفسدوا عليه لذته، فاكتفوا بالوقوف خارج خيمته وإصدار أصوات من السعال.

وثمة مثال ممتاز من <يوربيديس> في مسرحية ايفيجينايا في آوليس هو من القوة بحيث يمكن أن يترجم نثراً بسيطاً رغم صعوبة النص. تظن <ايفيجينايا> أنها قد حُملت إلى <آوليس> لكي تتزوج من <أخيليس>؛ لكن أباها <آگامنون> لا يقوى على أن يخبرها أنه قد أمر بجلبها إلى ذلك المكان لتقدِّم ضحية:

ايفيجينايا : أبتاه، ما أسعدني إذ أراك بعد هذا الغياب الطويل.

آگاممنون : أجل، ووالدك إذ يراك. ما تقولين يصح علينا معاً.

ايفيجينايا : أحسنت صنعاً إذا أمرتَ أن أُحمل إليك يا أبي.

آگاممنون : ذلك أمر يا صغيرتي لا أستطيع إثباته أو إنكاره.

ايفيجينايا : ماذا بك؟ تبدو مضطرباً، رغم كل فرحك برؤيتي.

آگاممنون : لدى المرء كثير من المتاعب عندما يكون ملكاً وقائداً.

●●●

ss

ايفيجينايا : أنت مزمع على رحلة طويلة يا أبي، لتخلفني وراءك.

آگاممنون : الأمر سيّان لكلينا يا صغيرتي.

ايفيجينايا : أواه، ليته كان ممكناً أن أقلع معك.

آگاممنون : أمامك رحلة أنت كذلك ويجب ألا تنسي والدكِ هناك.

ايفيجينايا : مع والدتي أسافر أم وحدي؟

آگاممنون : وحيدة، منفصلة عن الأب والأم.

ايفيجينايا : أنك ترسلني بعيداً إلى موطن جديد، أليس كذلك يا أبي؟.

آگاممنون : كفى. يجب ألا تعلم البنات هذه الأمور.

ايفيجينايا : رجوتك يا أبي أن تعود سريعاً من <فريجيا> بعد النصر هناك.

آگاممنون : قبل ذلك يجب تقديم أضحية هنا.

ايفيجيناها : أجل، يجب أن نحسن القيام بواجبنا تجاه الآلهة بأي ثمن.

آگاممنون : سوف ترين، لأنك ستقفين إزاء الجفنة الوهاجة.

ايفيجينايا : إذن سوف أقود الرقص حول المذبح يا أبي.

تبدو المفارقة الدرامية أبلغ أثراً عندما لا يكون الجمهور أو القارىء حسب، بل شخص آخر في التمثيلية أو القصة، على وعي بجهل الضحية، كما في الحوار بين <آگاممنون>

و<ايفيجينايا> ويمكن تعقيد ذلك بدرجة أكبر عندما يتحدث (أ) و(ب) عن (ج) المختفي عن (ب) وحده. هنا يكـون (أ) و(ج) والجمهور على وعي بجهل (ب) بدرجات تختلف علاقتها عما إذا كان (أ) و(ب) مختفيان بشكل منفصـل. ويكون أثـر المفارقة الدرامية أبلغ عندما تكون كلمات الضحية، على غير علم منه، مناسبة للموقف الحقيقي الذي لا يعين. وأشهر مثال في هذا المجال دون شك اللعنة التي يستنزلها <أويـديبوس) على نفسه:

وأنني لأدعو مخلصاً

أن يبقى القاتل المجهول، وشركاؤه،
إن كان ثمة شركاء، تحت وصمة العار.
بسبب فعلتهم الشنيعة، لا صديق لهم، حتى آخر حياتهم.

إن مفارقة الكشف عن الذات، التي سبق الحديث عنها، لا تختلف عن المفارقة الدرامية، إذ يكشف الضحيـة عن الجهل بالذات وليس عن الجهل بالموقف الذي هو فيه. ويقترب من المفارقة الدرامية في هـذا المجال مفـارقة الأحـداث؛ إذ يعبّر الضحية صراحـة عن اعتماده على المستقبـل بدرجـة تزيـد أو تنقص، لكن تطوراً غير منتظر في الأحداث يقلّب ويربك خططه وتوقعاته وآماله ومخاوفه أو رغباته. ثم يحصل على ما كان قد تمناه مرة ولكن في آخر المطاف وبعد فوات الأوان؛ وهو يتخلى عما يجد بعدئذ لا يمكن الاستغناء عنه؛ ولكي يصل هدفاً بعينه يتبـع دون علم منه تلك الخـطوات التي تؤدي بـه بعيـداً عن الهدف؛ وتكون الوسيلة التي يتجنب بها شيئاً هي الوسيلة التي تـوصله إلى ذلك الشيء. نجـد الناسـك في رواية <انـاتـول فرانس> بعنوان <تائيس> مطمئناً للإستقامة في روحه فيتجرد

لإعـادة بغي إلى طريق الصـواب. وبعـد أن ينجـح في ذلـك يكتشف أنه لم يعد يعبأ بروح <تـائيس> لأنه هـو أيضاً قـد انقلب في آناء ذلك إلى ـ مصاص دماء.

المفارقة العامة

لقد رأينا أن مواقف المفارقة يمكن أن يخترعها أن يقدمها هجّاءون غرضهم كشف الرياء أو الجهل العنيد أو الكبرياء أو الحماقة المطمَئنة أو التماس الأعذار أو الخيلاء. وعند استخدام المفارقة لغرض إصلاحي أو قياسي يجري إبراز الضحية الذي سوف يجري الكشف عن أمره والنيل منـه؛ فهو «على خـطأ» ويكون الذين سيكشف أمره أمامهم «على صواب»، أو في الأقل يكونون في مأمن من هذا الهجوم بعينه. وهذا لا يتعارض مع النظرة القائلة إن ضحيـة الهجاء نـوع من كبش الفداء يقـدمه المجتمع مثقلاً بذنوب جميع أفراده، شريطة ألا يكون جمهور الهجّـاء ممن يساهم في هـذه النظرة. ويكـون الهجاء ممكنـاً بالطبع عندما تكون في المجتمع قيم راسخة مقبولة بوجه عام.

ولكن ليس من الضروري أن تنطوي المفارقة على هجاء أو أن تكـون مخصصـة، تختــار ضحيـة تجـاوز على «أعـراف» المجتمع. فقد تكون المفارقة «ماوراطبيعية» وعامة، حيث يرى صاحب المفارقة الجنس البشري بأجمعه ضحية مفارقة ينطوي عليهـا الوضـع البشري. ثمـة نـاقـد فـرنسي اسمـه <جـورج بالانت> يضع المسألة بهذا الشكل.

> إن المبدأ الماوراطبيعي في المفارقة... يوجد في التناقضات التي تنطوي عليها طبيعتنا أو الكون أو الـذات الإلهية. وينـطوي موقف المفـارقـة على

القول إن ثمة تناقضاً أساساً في الأشياء، أي أنها
من وجهة نظر العقل لدينا، تنطوي على سخف
أساس لا براء منه.

(«المفارقة: دراسة نفسية» في المجلة الفلسفية
لفرنسا والخارج شباط ١٩٠٦ ص ٢٥٣)

ويقول <كيركيگارد>:

إن المفارقة بمعناها البارز لا تتوجه ضد هذا
الوجود المحدد أو ذاك بل ضد عموم الواقع من
زمان وموقف بعينه. . .وهي لا تعني بهذه الظاهرة أو
تلك بل تحسب الوجود بأجمعه «يقع في باب المفارقة».

(«مفهوم المفارقة» ص ٣٢١)

وثمة كتاب حديث بقلم <گليكسبرگ> بعنوان **رؤيا المفارقة في الأدب الحديث** «لاهاي، ١٩٦٩» يعنى بمجموعه بهذا النوع من المفارقة في مجتمع فيه قليل من القيم الراسخة المقبولة بوجه عام.

ويقع أساس المفارقة العامة في تلك التناقضات، التي تبدو جوهرية لا يمكن حلها، مما يواجه الناس عندما يتأملون في مسائل مثل أصل الكون وغايته، حتمية الموت، الانقراض الأخير لجميع أنواع الحياة، استحالة الكشف عن المستقبل، التضارب بين العقل والعاطفة والغريزة، الإرادة الحرة والحتمية، الموضوعي والذاتي، المجتمع والفرد، المطلق والنسبي الإنساني والعلمي. ويمكن القول إن أغلب هذه المسائل يمكن تقليصها إلى تنافر كبير واحد هو ظهور صور متعددةٍ للنفس، ذاتية التقويم، حرة في حد ذاتها، لكنها مقيدة زمنياً، وذلك في عالم يبدو غريباً تماماً، عديم الهدف تماماً، حتمياً تماماً، وشاسعاً بشكل لا يدرك. ويبدو أن هذا العالم يتكون من نظامين

لا يمكن أن يتآلفا. ينشط الأول، ولا يمكن أن ينشط إلا في إطار المعاني والقيم والاختيارات العقلانية والغايات؛ ويبدو أن النظام الثاني لا يمكن فهمه في هذه الحدود. ولكن، بالرغم من أن هذين النظامين غير متآلفين إلا أنهما متداخلان في بعضهما كذلك؛ فالنظام الغريب يمد سلطانه إلى مركز النظام «الإنساني» ذاته، كما يشعر النظام «الإنساني» أنه مضطر ليوجد معاني وقيماً وغايات في اللا إنساني، وباختصار: لتقليص الثنائية إلى وحدة.

على المرء أن يقول هنا إن هذه الصورة عن العالم قد تكون مغلوطة تماماً. لكن عدداً كبيراً من الكتّاب المحدثين يقبلون هذه الصورة على أنها حقيقة، وفي ذلك ما يكفي من أساس للمفارقة: وما على صاحب المفارقة إلا أن يقتنع أن نظرية عن الواقع صحيحة وأن نظرة أخرى مخالفة غير صحيحة. وفي هذه الحالة تكون المعاكسة قائمة على القول ان «الله في عليائه ـ والعالم[٢] بخير» أو على شعور راسخ بأن العالم يجب أن ينطوي فعلاً، على معنى، وأنه يجب أن يكون منظماً حسب مبادىء العقل والعدالة، وأن الموت ليس النهاية فعلاً، وإننا نملك الإرادة الحرة حقاً، وأن بالإمكان المواءمة بين حقوق المجتمع وحقوق الفرد، وأن الإنسان ليس طريق حياة مسدود، وأن الحياة ليست مصادفة كيميائية.

ويجب أن نضيف كذلك أن المفارقة العامة مفارقة من نوع خاص، من حيث أن المراقب المتّصف بالمفارقة يكون كذلك بين ضحايا المفارقة مع بقية الجنس البشري. وينتج عن ذلك اتجاه في المفارقة العامة أن تعرض من وجهة نظر الضحية (الذي لا بد له من الشعور أن الكون يجب ألا يكون على هذه الدرجة من مجافاة العدل في تعامله مع الناس) قدر ما تعرض

من وجهة نظَر المراقب المتجرد. لذا يكون ما يدعى بالمفارِقة العالمية أو المفارقة الفلسفية أو المفارقة الكونية لا يزيد أحياناً على عرض أناس لا حول لهم في وجه كون غير مبالٍ، عرضاً يتلون بمشـاعر الاستسـلام والكآبـة، أو حتى باليـأس والمرارة والحنق. إن «وجع البطن الكوني» عند أمثال <توماس هاردي> في أسوأ ما كتب يشكل السمة الأكثر شيوعاً من السيطرة الذهنية القوية والأسلوب المتجرد عند أمثال <روبرت موزيل>.

ويحتمل أن يكون إدراك مواقف «المفارقة العامة» قديماً قِدَم الفكـر الفلسفي، وقِدَم الاكتشـاف أن قوى الـطبيعـة لا يمكن السيطرة عليها بالسحر أو استرضاؤها بالأضـاحي. من الناحيـة التاريخية، تظهر المفارقة العامة في الآداب القديمة؛ وقد تكون متضمنة في ملاحظة <كسينوفانيس> (من القرن الخـامس أو السادس ق.م.) أن البشر يصنعـون آلهتهم على صورهم وأن الخيول لو كانت تملك الأيدي التي تصنع الأعمال الفنية لكانت آلهتها شبيهة بالخيول. إن غيـر العارف بـالذهن الإغـريقي قد يسارع في القول إن المفارقة العامة توجد في تلك المسرحيات الأغريقيةُ التي تصور الإنسان لا حول له في وجه قدر أعمى أو آلهة قساة. وقد تعرض هذه المقاطع ما يقتـرب من المفارقـة العامة قدر ما تعرضه أية أمثلة أخرى من الدرامه الأغريقية:

فليغفر لي جميع الناس هنا،
وليلاحظوا هذا الحقد
من الآلهة التي لا تغفر
في هٰذا الحدث. نحن ندعوهم
آباء الأبناء، وهم
ينظرون من علٍ غير مبالين
نحو مآسينا.

المستقبل محجوب عنا.
وها هو الحاضر ـ
حزننا، ونحن نراه؛
ألمه [ألم هركيوليس] الذي لا يوصف،
يجب أن يحتمله؛
ولو فهم
نتركه وشأنه.
يا نساء <تراخيس> بوسعكن الانصراف.
لقد رأيتن أشياء غريبة،
يد الموت المريعة، أشكالاً من الويل جديدة،
ضروباً من المقاساة لا تحصى؛
وكل الذين رأيتن
هو الإله

(آخر مسرحية <سوفوكليس> بعنوان نساء تراخيس الترجمة الإنگليزية بقلم ي.ف. والتنگ، طبعة پنكوين ١٩٥٣).

ليس ثمة من يمكن أن يوصف بالسعادة حتى ذلك
اليوم الذي يحمل فيه
سعادته فينزل إلى القبر بسلام.

(آخر كلمات <سوفوكليس> في مسرحية **اويديپوس ملكاً** الترجمة الانگليزية بقلم ي.ف. والتنگ، طبعة پنكوين، ١٩٤٧).

إزاء إنكار اللاهوت المسيحي وجود أي تناقض جذري بين الإنسان والطبيعة ـ الإنسان سيد الخليقة ـ أو بين الإنسان والله ـ الإنسان ابن أب محب ـ لا يكون من المستغرب ألا

تظهر المفارقة العامة في أوروبا الحديثة حتى بدأ عـالم الفكر المسيحي المغلق يفقد قوته في الإقناع. فمنذ القرن السـادس عشر، وبخطوات بطيئة ما لبثت أن تسارعت، بدأ الناس يعون بالتدريج التناقضـات الأساسية في الحياة. وكـان ذلك نتيجـة حتمية لتنامي دراسة الإنسان وعالمه بشكل موضوعي من جهة، ومن جهة أخرى، نتيجة تنامي الإعراض عن إطاعـة أوامر من نوع «لا تجادل في الله»، أو عن القناعة بانتظار أفراح السماء لتعوض عن شرور الوجود الأرضي.

لم يتردد <باسكال> في الإشارة إلى وجود تناقضات في العالم الطبيعي لكن كان يهدف إلى القول إن تلك التناقضات تحتم وجود حل يفوق الطبيعة. إن عدم إمكان قياس الإنسان إلى الطبيعة، وهي واسعة بشكل غير محدود لا يمكن فهمه، وصغيرة «أو قابلة للإنقسام» بشكل غير محدود لا يمكن فهمه، يقدم درساً ضرورياً في التواضع إضافة إلى انطوائه على القول بوجود إله غير محدود، وحده يدرك اللا محدودية. لكن ذلك يفترض صحة المسألة سلفـاً، وهذا <مـوزيل> يتحـدث عن نفس الموضوع ويعزو قدرة الإنسان لبلوغ موقف ثابت لا إلى الله أو إيمان به بل إلى لعبة الاطمئنان التي يلعبها المرء على نفسه:

> وإذ نمارس قدرة كبيرة منوعة، نستطيع بلوغ خداع باهر، نقدر بوسـاطته أن نعيش إلى جـانب أكبر الأشياء غرابة، ونلتزم الصمت إزاءها، لأننا نرى في هذه الملامح المتجمدة من الكون ما نرى في منضدة أو كرسي أو صرخة أو ذراع ممدودة، أو سرعة أو دجاجة مسلوقة. ونحن نستطيـع العيش

بين هوّة السماء المفتوحة فوق رؤوسنا وبين هوّة السماء المموّهة قليلاً تحت أقدامنا، ونحسّ أن ليس ما يقلقنا على الأرض كأننا في غرفة مقفل بابها. ونحن نعلم أن الحياة تتدفق صعداً إلى آماد غير بشرية من الفراغ بين النجوم ونزولاً إلى بناء غير بشري من عالم الذرة؛ ولكن ثمة بين الاثنين امتداداً من الأشكال ننظر إليها كأنها الأشكال التي تكوّن العالم، من دون أن نفكر لحظة أن ذلك لا يمثل سوى تفضيل وصف إلى الحس عن طريق بُعد وسط بين الاثنين. إن هذا الموقف يقع بعيداً تحت إمكان إدراكنا العقلي، لكن ذلك بالضبط ما يثبت أن مشاعرنا تلعب دوراً كبيراً في المسألة جميعاً. والواقع أن أهم الوسائل العقلية التي أنتجها الجنس البشري تعين في الحفاظ على حالة ذهنية دائمة، وأن جميع العواطف وجميع المشاعر في العالم لا تعد شيئاً بالقياس إلى الجهد الكبير غير الواعي مطلقاً مما يبذله الجنس البشري لكي يحافظ على هدوئه الذهني. ويبدو أن ليس ثمة ما يدعو للحديث عن ذلك، لأن الأمر يجري بشكل كامل، ولكن المرء إذ ينظر في المسألة مليّاً يجد أنها برغم ذلك حالة ذهنية مصطنعة جداً تلك التي تعين المرء أن يسير معتدلاً بين الأفلاك الدائرة، وتسمح له، وسط هذه «الأرض المجهولة» التي تكاد لا تحد في هذا العالم حوله، أن يضع يده في وقار بين الزر الثاني والثالث من معطفه.

ss

(الإنسان عديم الخصائص الترجمة الإنكليزية بقلم آيثنه ولكنز وأرنست كايزر، لندن ١٩٦١ الجزء الثاني، ص ٢٧٥ - ٦)

قد تكون أسهل طريقة لتناول المفارقة العامة تقديم عدد من تلك المظاهر في الحياة مما يبدو أنها غالباً ما تكشف «التناقضات الأساسية». فثمة مثلاً مفارقة عامة عن أحداث تقوم على حتمية الموت، وعدم إمكان التنبؤ عن الحياة أساساً، وتواصل سلسلة السبب والنتيجة. إن مفارقة الموت لا تقوم على محض اعتقادنا الموضوعي بكوننا نموت يتعارض جذرياً مع رفضنا الذاتي أن الموت قد يصيبنا فعلاً، وهو موضوع قصة <تولستوي> بعنوان موت إيفان إيليچ: فثمة مفارقة أعمق في النظرة القائلة إن رفضنا الموت بشكل متهافت هو الذي يعيننا على الاستمرار في الحياة. كما أن الاعتقاد «الفعّال» بأننا سائرون نحو الفناء يقود إلى الاعتقاد بشكل فعّال بتفاهة الحياة. وينطبق ذلك على الاعتقاد «الفعّال» بالحتمية والقدرة أو عدم إمكان النفاذ إلى المستقبل أساساً. إن الحياة غير ممكنة إلا في حدود وهم الإرادة الحرة وعند افتراض درجة من الاعتماد على المستقبل. وان ترك كل شيء للصدفة يؤدي إلى الضياع؛ كما أن عدم ترك أي شيء للصدفة هو أقرب الطرق إلى العُصاب ـ ولكن كيف للمرء أن يقرر مقدار ما يتركه للصدف؟ لقد جرى استقصاء هذه المفارقة بشكل عميق في قصة <كافكا> بعنوان المخبأ.

وثمة مفارقة عامة كذلك في مفهوم التقدم برمّته. والتقدم حقيقة في مجال بعينه ـ هو مجال التقدم التقني؛ إذ يكون من

الصعب إقناع فلكي يستخدم الحاسبة الإلكترونية، أو السلطات الصحية في بلد قضى على الجدري والملاريا، ان التقدم مسألة لم تحدث. وقد يكون بعضهم على استعداد لقبول الرأي القائل إن حل مشكلة بعينها يكون أضمن وسيلة لاكتشاف مشاكل أخرى غير متوقعة. وإذا نظرنا إلى الوراء نجد إلى أي حد قد وصلنا، ولكن إذا نظرنا أمامنا.

نرى بدهشة عظيمة
قيام مشاهد بعيدة جديدة عن علم لا ينتهي

أيكون تكاثر المشاكل بلا نهاية تقدماً بالفعل؟ ونحن، مثل صبي الساحر الذي يعرف كلمات السحر دون ما يبطله، قد جلبنا على أنفسنا حالة لا نعرف ما نعمل إزاءها. لقد خرج التقدم عن سيطرتنا؛ ونحن عندما اخترنا البدء لا نستطيع الآن التوقف، فعدنا كقطة تلاحق ذَنَبها بسرعة متزايدة. ومن المفارقة كذلك أن التقدم كان وربما لا يمكن أن يكون إلا على مستوى واحد. وكأنما الإنسان قد غدت يداه، وهما عضوان للمسك، أكبر كثيراً من بقية جسمه، وكسبتا في أثناء النمو عقلاً وإرادة تخصهما وحدهما. لقد غدت اليدان هما اللتان لا تعرفان ما تصنعان بالإنسان الملتصق بهما بهذا الشكل الأخرق، وهو قلب محرج للوضع المألوف.

ونحن نقول انها مفارقة درامية عندما نجد إنساناً لا يعي أبداً أن الوضع كما يراه هو نقيض الوضع الحقيقي. وإذ يكون الجنس البشري، في بعض الوجوه، في مثل هذه الورطة دائماً وبالضرورة، يكون ضحية مفارقة درامية عامة. فمن المعروف مثلاً، على المستوى التأملي، أن أفعال الناس محكومة أكثر مما يحسبون بتكوينهم الوراثي، ومحيطهم المناخي والوطني والاجتماعي، وطفولتهم وخبرتهم اللاحقة، وبما لديهم من

«طقس» وظائف الأعضاء الذي يتغير من ساعة إلى أخرى، وبما لديهم من دوافع حياتية دائم، إضافة إلى حالاتهم العاطفية. لكن كل واحد منا يحسب، بوجه عام، أن يتحكم بحياته بشكل أكثر عقلانية، وأن التسويغ مسألة يتعاطاها الآخرون.

يرى علم النفس الفرويدي أن حياتنا الواعية واجهة تجري وراءها في الخفاء حياة «حقيقية» مختلفة تماماً؛ وأن مخاوفنا المستترة ورغباتنا لا تظهر في الوعي عادة إلا بأشكالٍ متنكرةٍ لا يستطيع تفسير رمزيتها إلا المحلل النفسي. وتوصف عمليات اللاوعي بعبارات تشبه تلك التي نستعملها في وصف المفارقة: يقصد امرؤ أن يقول شيئاً، لكنه بسبب «زلّة فرويدية» يقول شَيَئاً مختلفاً تماماً فينمّ عن مشاغله الحقيقية، كما في مفارقة الكشف عن الذات؛ ويكشف الفنانون عن معانٍ لم يقصدوها عن طريق «اختيار» غير واعٍ لموضوعات أو نغمات رئيسة أو صور شعرية؛ ويساعدنا مفهوم «التعويض» في قلب المعنى الواضح في كل ما يعمل الناس أو يقولون. وفي حياتنا الواعية يكون لدينا كل «عدم الوعي البريء» الذي يميز ضحية المفارقة الذي يحسب الأشياء على ما تظهر عليه. وهذا يجعل منا جميعاً مرائين غير واعين نعيش «حياة من خداع النفس المستمر غير المتقطع» كما يقول الملاك الشيطان عند <مارك توين> في **الغريب الغامض**. أن الأشياء التي نقول انها تحصل لنا رغم إرادتنا قد تكون هي الأشياء التي نرغب سراً أن تحدث لنا؛ فاللاواعي قد تكون لديه أسباب، يجهلها العقل، توقعه في المرض أو الدّين، تدفعه إلى صدم السيارة أو خسارة الوظيفة أو الرسوب في الامتحان.

وتغدو المفارقة العامة ممكنة في مجال آخر بإثارة الشكوك حول هدف الحياة، وحول وجود الله وطبيعته والعالم الآخر. لقد استطاع تحقيق هذه الإمكانية مرات عديدة أصحاب المفارقة في القرنين الأخيرين. ويستطيع هذا النوع من المفارقة بالطبع أن يصل آثاراً بالغة الشدة لأنه يستطيع أن يدغدغ المخزون الهائل من العواطف التي خنقتها المعتقدات الدينية. فهذا <ديڤد هيوم> مثلاً يشير إلى الشكوك التي تثار إذ يحاول المرء أن يستخلص من طبيعة الخليقة صورة وافية عن الخالق:

> إن هذا العالم، على قدر ما يعرف المرء... كان محاولة بدئية أولى من إله صغير تخلى عنها بعد ذلك، خجلاً من فعلته العرجاء.. انه من صنع إله تابع صغير المنزلة، موضع هزء من هم أجلّ منه؛ أنه من إنتاج الشيخوخة والخرف عند إله هرم، راح، منذ وفاة صانعه، يسير على مغامرات، كما كان يفعل منذ أن تلقّى أول حافز وقوة فاعلة من صانعه.
>
> («محاورة حول الديانة الطبيعية» القسم الخامس)

يحاول <مارك توين> أن يبيّن في الغرب الغامض أن أساليب الله مع الناس قد تكون هي وسائل الشيطان. هذه عودة إلى الطريقة البدئية في النظر إلى الله، يفسّر <صاموئيل بتلر> هجرنا إياها ساخراً فيقول إن «الله والشيطان محاولة في سبيل التخصص وتقسيم العمل» (دفاتر الملاحظات لندن ١٩١٨، ص ٢٢٦). ونجد <هاردي> أحياناً يصور رب الكون يتصرف إزاء مخلوقاته تصرف القط نحو الفأرة، وأحياناً بصورة قوة عمياء لا مبالية، تدير بشكل آلي «أداة هذا العرض الهباء».

ss

ونحن غير مضطرين أن نتخيل ذاتاً إلهية خبيثة أو غير مبالية لكي نرى الجنس البشري في ورطة مفارقة. يصور <بيكيت> تفاهة الحياة التي تتصف بالمفارقة بتجميع مدى الحياة في لحظة واحدة:

بوزو: متى! متى! في يوم، ألا يكفيك هذا، في يوم كأي يوم آخر، في يوم أصابه الخرس، في يوم أصابني العمى، في يوم سيصيبنا الصمم، في يوم ولدنا، في يوم سنموت، نفس اليوم، نفس الثانية ألا يكفيك هذا؟ «أهدأ» إنهن يلدن عبر القبر، يتألف الضياء لحظة، ثم يعود الليل من جديد.

●●●

ڤلاديمير: ... عبر القبر ولادة صعبة. في قاع الحفرة، وبانتظار، يتناول الملقط حفار القبور. أمامنا وقت لنكبر.

(في انتظار گودو لندن ١٩٥٩، ص ٨٩، ٩١)

يفعل <صاموئيل بتلر> نفس الشيء إذ ينظر الى الحياة من وجهة النظر المختلفة تماماً وهو مزوّد بنظرية في التطور)

ليست الدجاجة سوى طريقة البيضة في صنع بيضة أخرى.
(الحياة والعادة الفصل الثامن)

ليس الإنسان سوى صندوق أدوات ومشغل متنقّل،
أو مكتب صمِّم من أجل نفسه بفعل قطعة طين
بارعة جداً، نتيجة خبرة طويلة. وليست الحقيقة
سوى إحساسه المقيم المتسع العام عن المقبل من
الإلتئام أو التجمع لشتى الترتيبات التقليدية التي
دُفع لإقرارها لهذا السبب أو ذاك.

(دفاتر الملاحظات ص ١٨)

ونجد <بيكيت> ثانية في مسرحية لعبة النهاية يصور الحياة عملية غريبة لا يمكن معرفتها، لا نأمل «أم تراها لا نخشى؟» أن يلعب الجنس البشري فيها دوراً ذا معنى. ويبدو ان <هام> و <كلوف> آخر الناس على وجه الأرض:

هام : ما الذي يحدث؟
كلوف : نعم.
كلوف : شيء يتخذ سبيله. «سكتة».
هام : كلوف!
كلوف : «متبرماً» ماذا بك؟
هام : نحن لم نبدأ أن... أن... نعني شيئاً؟
كلوف : نعني شيئاً! أنت وأنا، نعني شيئاً!
«ضحكة مختصرة» هذه لطيفة!

(لعبة النهاية لندن ١٩٥٨، ص ٢٦ - ٢٧)

ونجد <كافكا> في المحاكمة يصوّر حقيقة الوجود البشري كأنها مخالفة إجرامية، والحياة كأنها محاكمة (أو مقدمات نحو محاكمة) يكون فيها المدعى عليه غير قادر أبداً أن يكتشف طبيعة التهمة الموجهة ضده أو طبيعة الموت تنفيذاً لحكم صدر ضده في غيابه.

ss

ثمة في حقل المعرفة البشرية مجال واسع للمفارقة العامة لوجود تناقض أساس بين الرغبة لمعرفة كل شيء واستحالة معرفة كل شيء. فالرغبة في معرفة كل شيء قد غدت، في العالم الغربي في الأقل، اضطراراً لمعرفة كل شيء؛ إذ على المرء أن يستمر في اكتشاف أشياء جديدة عن السياسة المالية عند الملك جون، وعن أجزاء شبه الجملة الفعلية، وعن التلون عديم الوظيفة في بيوض الطيور. لقد أضيف إلى الوصايا العشر «لا تكن جاهلًا» لكن المعرفة الشاملة مستحيلة لأسباب متعددة محددة. فالمعرفة الفلكية عن الأجرام البعيدة تقع مئات الألوف من السنين خارج المتناول. ويقال لنا ان ثمة إمكانية إحصائية بأن هذه المجرّات تضم أنظمة وكواكب تقطنها كائنات عاقلة ولكننا لن نستطيع مطلقاً أن نتواصل معها بسبب هذا العنصر الزمني.

وثمة مفارقة عامة في كثير من التعارضات الأساسية التي لا يمكن حلّها مما تواجهنا به الحياة والتي لا نستطيع إزاءها إلا أن نقول ان ثمة الكثير مما يساند ويعارض كلا الجانبين. ففي كل فضيلة عيب وفي كل عيب فضيلة. فالشباب شيء رائع، لكنه يذهب هدراً مع الشباب، كما قال <برنارد شو>. ونحن نقدّر الإستقرار ونبحث عن التغيير؛ والانضباط ضروري، لكن هل الحرية أقل ضرورة؟ ونحن أفراد وأعضاء في مجتمعنا في الوقت نفسه، نريد استقلالنا ونعبّر عن تضامننا. يكون الجسد أحياناً أكثر حكمة من العقل، والقلب أصدق دليلًا من الفكر؛ لكن العقل هو الذي يعلّم هذه الحقائق. لا تفكر بالغد، لكن أحسب ليوم الشدة حسابه. كن على سجيتك، لكن أصلح من سلوكك. كن معتدلًا في كل شيء، حتى في الاعتدال. إن الذي لا يرى احتمال التوفيق بين هذه الأضداد لا يجد أمامه

سوى المفارقة: وحس المفارقة لا يجعله أقل تعرضاً لهذه المازق بل يعينه بعض العون في الارتفاع فوقها.

المفارقة الرومانسية

يمكن النظر إلى الأدب كذلك على أنه ظاهرة تضم عناصر متناقضة أو متنافرة. فالعمل الأدبي توصيل وشيء موصل: فهو يوجد في العالم ويضع نفسه بمعزل عن العالم كذلك. وهو يسترعي الانتباه إلى نفسه بصفته فنّاً ويتظاهر بأنه الحياة في الوقت نفسه. وهو إذ يكون ثابتاً ومحدوداً لا يكون بالضرورة كافياً للتعبير عن المتحرك، إن كان ذلك المتحرك ذاتية المؤلف أو العالم غير المحدود. وهو من ناحية أخرى يسبغ بمحض وجوده نقاء وشكلاً، ومعنى وقيمة على محض الوجود الذي يصوّر. يعرّف <نوفاليس> المفارقة بقوله[٣] انها «وعي أصيل وحضور ذهن حق» (ويليك ص ٨٦). والمفارقة الرومانسية مفارقة كاتب يعي أن الأدب لا يمكن أن يبقى غريراً لا ينطوي على تأمل، بل يجب أن يقدم نفسه واعياً بطبيعته المتناقضة، التي تضم النقيضين. ان «حضور الذهن» عند المؤلف يجب أن يكون عنصراً رئيساً في عمله إلى جانب القوة الدافعة في الحماس أو الإلهام، تلك القوة «العمياء» رغم أنها لا تقل ضرورة.

إن أدب المفارقة، بمعنى ما، هو الأدب الذي ينطوي على تفاعل جدلي دائم بين الموضوعية والذاتية، بين الحرية والضرورة، بين مظهر الحياة وحقيقة الفن، بين وجود المؤلف في كل جزء من عمله عنصراً مبدعاً منعشاً وبين ارتفاعه فوق عمله بوصفه «المتقدّم» الموضوعي. مثل هذا الأدب، والرواية هي النمط الأفضل للمفارقة الرومانسية، يقوم على مستويين أو

أكثـر. فـالعمـل على مستـواه «الادنى» يكـون لعبـه تـدى الكاتب ـ لعبة القط والفأر، حيث يكون القط مفتوناً بـالفئران حقاً ومغرماً بها. ويكون العمل عند القاريء، الـذي وثق به المؤلف، مشهداً ينظر إليه في تسلية متجردة إضافة إلى قصة تستغرق القاريء وهو يتخذ هذا الشكل حيناً وذاك الشكل حيناً آخر، مثل الحرير المتموج الذي يمكن أن يكون أحمر وأخضر معاً، أو مثل رسم المكعب الذي يمكن أن يفسر مرة على أنه أجوف ومرة على أنه ممتليء.

والمفـارقة الـرومانسيـة وثيقة الاتصـال بنظرة المفـارقة إلى الحياة التي عبّر عنها <رينان> بقوله «الكون مشهد يمنحه الله لنفسه» (نقله <شڤالييه> في كتاب مزاج المفارقة ص ٤٦).
وقال غيره:

> لقد ورث <نيتشه> عن <شوپنهاور> افتراض أن «الحيـاة مشهد ذو مغـزى، إذا كـانت تمثيـلاً وحده، أو نُظر إليها خالصةً أو متمثلة في الفن» أي افتـراض أن الحيـاة لا يمكن تسـويغهـا إلا بوصفها ظاهرة جمالية. والحيـاة فن ومظهـر، لا أكثر من ذلك، لذا تكون الحكمـة (وهي مسألـة ثقافة وحيـاة) في منزلـة أعلى من الحقيقة (وهي مسألة أخلاق).
>
> (تـوماس مـان، «فلسفة نيتشـه في ضوء التـاريخ الحديث» الترجمة الانگليزية بقلم رچارد وكـلارا ونستن في كتـاب مقـالات أخيـرة لنـدن ١٩٥٩ ص ١٥١.

يمكن أن نجد ما يشبه المفارقة الرومانسية (ولو أنها خطوة أولى نحو ذلك) في آداب العصور جميعاً من <أرستوفانيس> إلى <ايڤلن ووه> أو <ريموند كِنو>. يعبّر المؤلف في هذه الأعمال عن وعيه بأن ما يكتبه ليس سوى وهم وذلك بحمل نفسه أو قرائه على غير توقّع إلى ذلك العمل الأدبي، وفي حالة كون العمل مسرحية، يجعل ممثليه يتخلون عن أدوارهم، أو بإنهاء الرواية بالكشف عن أن أحد الشخصيات سيبدأ في كتابة ذلك كله بما فيه النهاية. ونحن نقترب من المفارقة الرومانسية عندما يصاحب العمل تعليق نقدي على الأحداث والشخصيات، ونقترب أكثر عندما يوجّه التعليق قصد المفارقة إلى التأليف الأدبي عموماً أو حتى إلى تأليف العمل موضع البحث. لقد كان ذلك ما قدمته الرواية لنا منذ بدايتها في دون كيخوته وبخاصة في القرن الثامن عشر (ماريڤو، فيلدنگ، ستيرن، ديديرو، گوته) لكن هذا بدأ يتقطع منذ ذلك الحين.

ونحن مدينون بمفهوم المفارقة الرومانسية أساساً إلى <فريدريك شليگل> ويمكن أن نجد المفارقة الرومانسية نفسها في مسرحيات <لدڤيك تيك> وقصص <ي. ت. أ. هوفمان> وشعر <هاينه>، وفي شكلها الأكثر اكتمالاً في روايات <توماس مان>.

ويمكن أن نختتم هذا المقطع وحديثنا عن المفارقة بملاحظات مختصرة عن رواية <توماس مان> بعنوان يوسف وأخوته وهو عمل مكتوب بروحية المفارقة الرومانسية الحق. وتوجد قصة يوسف على «مستويات» عدة. فثمة دعوى في البداية، غير جادة بالطبع، أن للقصة وجوداً كحدث تاريخي؛ لكنها حتى على هذا المستوى ليست غير قصة يرويها الله

لنفسه: فقد جعل الله الأمور تحدث كما حدثت من أجل ما فيها من مغزى (وثمة دعوى جادة من هذا النوع بالضبط في التأويلات المجازية والرمزية القديمة في العهد القديم). ثم ان قصة يوسف أسطورة تشير صيغها الكثيرة (في التنجيم، في الأساطير العبرية والبابلية والمصرية والأغريقية، وفي جميع قصص الضحية البديلة والموت، والنزول إلى مملكة العالم الأسفل والنشور) إلى بناء «عالمي» لا يتغير من الأحداث التاريخية. ومن الناحية الثالثة، ثمة صيغ عديدة لقصة يوسف (بوصفها قصة وليس أسطورة) وهذا ما يثير تساؤلات تخص الرواية حول التفسير ومشروعية وأثر الاختصار والتوسع. وأخيراً ثمة هذه الصيغة الأخيرة التي يصور يوسف فيها يعي كونه في «قصة الله»، وكونه بطلاً أسطورياً، وكونه يحيا حياة سوف تروى على شكل قصة، وشاعراً، على مستوى المفارقة، بعد ذلك، بمسؤولياته تجاه هذه الحالات الثلاث جميعاً. يقدم <توماس مان> كل هذا، ويظهر لنفسه كذلك شاعراً على مستوى المفارقة بدور راوية الأساطير. ونحن لا نستطيع أن نتصوره قد فعل شيئاً غير كونه دائم الوعي بتناقض على مستوى المفارقة بين احيائه الأسطورة العبرية وبين الاحياء المعاصر والقلب للأساطير الجرمانية على يد الناتزي من أعداء السامية.

قال <توماس مان> عن مشكلة المفارقة أنها «بلا استثناء أعمق المشاكل في العالم وأشدها فتنة». لقد تطورت المفارقة من صيغة بلاغية إلى سلاح بالغ التعقيد في متناول الهجاء، وهو تطور لا يمكن فصله عن تاريخ فن النثر. وفي مجال آخر، يكون تاريخ المفارقة كذلك تاريخ الوعي الكوميدي والمأساوي معاً. لقد استطاعت المفارقة خلال القرنين الأخيرين مساعدة الناس في مواجهة حالة غياب الإله واكتشاف أن العالم لم يخلق

لإرضائهم بالذات، وهو ما يؤدي إلى اندحار الأمل «الكـوني» واليأس. تحدد المفارقة الـرومانسيـة مرحلة مهمـة من الأدب، مرحلة بلوغه الـوعي الكامـل بنفسه، أو «الانتقـال» كما يقـول <ميريزكوفسكي> من «الإبداع غير الواعي إلى الوعي المبدع» أو كما يقول <شيلر> من «الغرير» إلى «العاطفي»، من غير المتأمل إلى المتأمل. لقد أصبح بمقدور الفن الذي يرفع المرآة أمام وجه الطبيعة [٤] أن يرفع مرآة بوجه مرآة الفن.

SS

هوامش المترجم

١ ـ مقدمة

(١) المفارقة Irony أحسن الحلول السيئة لترجمة هذه الكلمة إلى العربية. والكلمة في اللغات الأوروبية مشتقة من الكلمة الإغريقية (إيرونيثيا) التي تفيد (التظاهر) أو (الادعاء) وهي صفة شخصية في الكوميديا الإغريقية بإسم <آيرون> وتفيد المفرّق، أي الذي يفرّق بين المظهر وواقع الحال. وفي الفصل ما يفسر نشوء الكلمة وتطورها، ولكن يصعب في العربية صياغة صفة أو ظرف من مصدر التفريق، فاضطررت إلى القول المراقب المتصف بالمفارقة، وموقف المفارقة، وتنطوي على مفارقة...) لأن الكلمة تجري مجرى الإصطلاح أساساً.

(٢) النقيضة paradox من المحسنات البلاغية، عبارة يبدو على ظاهرها أنه يناقض باطنها، لكنها تقوم على أساس صحيح يجمع بين النقيضين.

(٣) ولفريد أوين (١٨٩٣ ـ ١٩١٨) شاعر انكليزي من شعراء الشباب في الحرب العالمية الأولى قتل قبيل إعلان الهدنة، وقبل أن ينجز مجموعته الشعرية التي يقول في مقدمتها (موضوع هذه المجموعة الحرب، والإشفاق الذي تنطوي عليه الحرب).

(٤) آرچبالد ماكليش (١٨٩٢ ـ ١٩٤٨) شاعر أميركي اشتهر بالتجديد اللفظي في صناعة الشعر. كان رئيس مكتبة الكونگرس في الحرب العالمية الثانية. قضى فترة العشرينات في باريس مع أمثاله من الأدباء الأميركان المغتربين وتأثر كثيراً بشعر أليوت وپاوند. الصورية: مذهب في نظم الشعر يعتمد على تجميع الصور أو أجزاء الصورة لتؤدي المعنى. بدأ في الشعر الإنكليزي قبيل الحرب العالمية الأولى تحت تأثير الرمزية الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر، وكان أليوت وپاوند من دعائم هذا المذهب.

ss

(٥) افتتاحية ١٨١٢: من أعمال چايكوفسكي (١٨٤٠ - ١٨٩٣)

(٦) تنسُن (١٨٠٩ - ٩٢) شاعر انكليزي يكاد بطبع الشعر في عهد ڤكتوريا بطابع الغنائية والوقار الذي لا يبتعد عن الحزن، عرف في شعره الغنائي بعذوبة اللفظ وجرسه حتى كاد يخلو من المعنى.

(٧) لغة <مارك توين> هنا وفي أغلب ما كتب تصطنع لهجة الجنوب الأميركي ولغة العوام، وبخاصة لغة الزنوج والبحارة، وقد حاولت الإشارة إلى بعض ذلك في اصطناع شيء من العامية العربية.

(٨) مسز سليپسلوپ، شخصية من رواية <فيلدنگ> بعنوان جوزف آندروز (١٧٤٢) ووصيفة <ليدي بوبي> وكلاهما تغازلان جوزف المسكين الذي يطرد من الخدمة لأنه يرفض غزل المرأتين. ويلاحظ أن المؤلف، في سخريته من <سليپسلوپ)، ويوحي اسمها بمعنى (المتزحلقة) يجعلها تلفظ كلمة المفارقة irony بشكل ironing أي استعمال المكواة.

(٩) ساقي: اسم مستعار اتخذه <هكتور هيو مونرو> الصحفي والروائي البريطاني (١٨٧٠- ١٩١٦) عندما نشر أول مجموعة من القصص القصيرة عام ١٩٠٤، وعرف بذلك الإسم.

٢ ـ طبيعة المفارقة:

(١) تخفيف القول: مرة أخرى، أحسن الحلول السيئة للكلمة understatement، وهي صيغة بلاغية ترمي إلى تخفيف القول بقصد إظهار قوة نقيضة مثل قولك <شكسبير> شاعر على شيء من الأهمية، والمقصود أن ليس ثمة من يناقش حول أهميته العظيمة. وأنا غير سعيد بهذه الترجمة، ولكنها ضد «تضخيم القول» وهي صيغة بلاغية أخرى overstatement أي أن تضخم وصف شيء لا يستحق التضخيم، كان تقول عن <باقل> عبارة مثل «يخبرنا خطيب بارع مثل باقل». وباقل هذا لم نسمع به لولا ما عرفنا عن <قس بن ساعدة الأيادي> أشهر خطباء العرب، وذلك في قول المعرّي «وعيّر قسّاً بالفهاهة باقل». وتخفيف القول وتضخيم القول عبارتان استجير منهما بشيوخ البلاغة. فبدار، بدارِ!.

(٢) شافتسبري (١٦٧١ - ١٧١٣) من الفلاسفة الأخلاقيين الإنكليز أوائل القرن الثامن عشر.

(٣) القناعية masque تمثيلة يتخذ فيها الممثلون أقنعة تستر وجوههم، شاعت في القرن الثامن عشر، فيها رقص وشعر وغناء.

(٤) النقاد الجدد: جماعة من النقاد الأميركان كان أشهرهم <كلينث بروكس>، نشطوا في حقبة العشرينات من هذا القرن، وعرفوا بهذا الإسم يوم نشر <جون كرو رانسم> كتابه بعنوان النقد الجديد عام ١٩٤١. يتميز هؤلاء النقاد بالإهتمام بالنص دون ما يحيط بالعمل الأدبي من تاريخ ومهاد فكري أو فلسفي إلا بحدود ضئيلة جداً، تكاد تنعدم أحياناً.

(٥) مأزق impasse تفيد كذلك «الشارع المسدود» أو «الطريق الأعمى» كما يقال في الإنكليزية. والكلمة فرنسية بالأصل، تستعمل بالإنكليزية لتفيد المعنيين: مأزق وطريق مسدود. واستعمال اسم «يسوع الطفل» في وصف شارع «أو مأزق» ينطوي على مزاج مرَضي.

٣ ـ اتخاذ المفارقة:

(١) الجانسنية: مذهب مسيحي يتبع تعاليم <كورنيليس جانسين> المطران الكاثوليكي الهولندي (١٥٨٥ ـ ١٦٣٨) الذي دعا إلى المسيحية بالرجوع إلى تعاليم القديس أوگستين والتأكيد على القداسة الفردية والتقشف والقدرية، وكسب اتباع هذا المبدأ عداوة اليسوعيين وحرموا في فرنسا عام ١٦٥٦ فخف <پاسكال> للدفاع عنهم.

(٢) حصان الدريئة... طائر الطعم: صورة حصان من قش أو خشب يحتال به الصيادون ليختفوا عن الطريدة فيدّرئون به ليوقعوا بما يصيدون. وطائر الطعم صورة طائر من خشب أو نحوه يوضع على صفحة الماء ليطفو، كالبطة مثلاً، ليستهوي الطيور إليه فتقع في متناول الصياد.

(٣) آيريهون Erehwon قلب كلمة Nowhere أي (لامكان) وهو معنى «يوتوپيا» الإغريقية أي المدينة الفاضلة. وقلب هذه الأحرف (أريهون) عنوان كتاب «صاموئيل بتلر» الذي يسخر فيه من فكرة المدينة الفاضلة ووجودها لأنها موجودة في «لامكان».

٤ ـ رؤية الأشياء بعين المفارقة:

(١) هوراس ولپول (١٧١٧ ـ ٩٧) سياسي وكاتب انگليزي كان صديق عدد من أدباء عصره.

ss

(٢) من قصيـدة <براوننگ> بعنوان «پيـا تمرّ»، وهي قصيـدة تعبّر عن القناعة المطلقة في كل ما يراه الشاعر ويتصل به.

(٣) نوڤاليس: اسم مستعار اتخذه <فريدريك فون هـاردنبرگ> الشـاعر الألماني الرومانسي (١٧٧٢ ـ ١٨٠١) وهو من أبرز شعراء عصره.

(٤) أن تـرفـع المـرآة.. من عبـارة <هـاملت> في نصيحـة للممثلين (٣/٢/٢٤) إذ ينصح بجعل التمثيل بعكس الطبيعة كأنك ترفع المرآة بوجهها لتظهر على حقيقتها.

ss

١٣ آ

المفارقة وصفاتها

تأليف: د. سي. ميويك

Irony and the Ironic
by D. C. Muecke

كلمة المترجم حول هذه الطبعة الثانية

عندما صدر الجزء ١٣ من «موسوعة المصطلح النقدي» بعنوان «المفارقة» في أوائل عام ١٩٨٣ لم يتيسرّ لي متابعة التصحيح بنفسي، كما هي عادتي في متابعة مسوّدات كل جزء من أجزاء الموسوعة. وكان أن صدر ذلك الجزء بأغلاط مطبعية كثيرة، ابتداء باسم المؤلف نفسه. حتى لا تكاد تخلو صفحة من الصفحات من عدد من الأغلاط تسيء إلى المعنى أيّما إساءة. وبعد صدور ترجمة ذلك الجزء بقليل، وصلني من الناشر في بريطانيا طبعة ثانية من الكتاب. منقّحة ومزيدة، بعنوان «المفارقة وصفاتها». لكن وجودي خارج العراق، وظروف المطبعة في ذلك الحين دعت إلى التوقف عن ترجمة بقية أجزاء الموسوعة، وهو أمر أنا أول من يأسف له.

يقول المؤلف في مقدمته لهذه الطبعة الثانية إنه «باستثناء المقطع عن المفهومات السابقة عن المفارقة وبعض المقاطع المتناثرة، فإن هذه الطبعة هي إعادة كتابة أكثر منها محض تنقيح».

وقد رأيت إثبات هذه الترجمة إلى جانب سابقتها إتماماً لفائدة المستفيذ، ولكي يرى الباحث العربي كيف يقف الباحث الأوروبي من كتاب كتبه بالأمس وعاد إليه في الغد، تنقيحاً وتشذيباً.

لقد توقفت هذه السلسلة عن الصدور بالإنكليزية بصدور الجزء ٤٤ منها بعنوان «الشعر الغنائي» وذلك عام ١٩٨٥. لكنّي آمل، بعون الله أن أنجز ترجمة الأجزاء المتبقية، خدمة للثقافة العربية، والقارىء العربي الجاد.

د. عبد الواحد لؤلؤة	اربد ـ الأردن
جامعة اليرموك	خريف ١٩٨٧

ss

(١)
مقدمة
تمهيد

«عندما يخفق كل شيء، اقرأ التعليمات». هذه الكلمات المطبوعة على علبة دِهان تبيّن أن المفارقة[1] تقوم بدور في أمور الحياة اليوميّة. قد يكون دوراً صغيراً، ولكن بوسع المرء سرد أمثلة أخرى. مثل هذه «المفارقة الشعبية» لا تتحدى بشكل كبير في الغالب؛ لكن عبارة أكثر مكراً أو خفاءً مثل «يمكن إهمال التعليمات» قد تبعث على الحيرة، ولو أن المضمون يكاد يكون واحداً. في هذه الكتاب سينصبّ الاهتمام بشكل أكثر على المفارقة في الأدب منه على أنواع المفارقة الأكثر بساطة، مما يستعمل أو يلاحظ في الحياة بوجه عام. وليس معنى ذلك أن المُقْتَرَب الاجتماعي نحو المفارقة ليس بالأمر المهم: إذ يودّ المرء لو يعلم أية أدوار تقوم بها المفارقة اللفظية والإدراك المشترك للمواقف والأحداث المتّصفة بالمفارقة في الحياة اليومية لدى الجماعات المختلفة، وإن كان الناس أكثر أو أقلّ ميلاً للاتّصاف بالمفارقة، أكثرْ أو أقل انتباهاً للمفارقة، بحسب الطبقة أو الحالة الاجتماعية، درجة التَمديُن، قوة المعتقدات الدينية أو السياسية، العمل، الجنس، التعليم، نسبة الذكاء أو نمط الشخصية. فالبطل في كتاب <سفيفو> بعنوان اعترافات زينو يقول إن «المحاسبين بطبيعتهم جنس من المخلوقات شديدة

الميل إلى المفارقة» وبما أن <سفيقو> إن لم نقل بطله، كان قد عمل بالتجارة، فإن القول إن كان صحيحاً يحمل صفة المفارقة. ولكنه إن كانْ يحمل صفة المفارقة فقد يكون صحيحاً.

«لقد طالما سمعتُ، من الجالية الإنكليزية في طوكيو، أن ليس من يابانيّ يستطيع فهم المفارقة (بينما يستعملها الصينيون، بالطبع، طوال الوقت)». هذا ما يقوله <وليم إمپسن> الذي مارس التعليم في الجامعات اليابانية والصينية معاً في عقد الثلاثينات (نيويورك ريڤيو للكتب ١٢ حزيران، ١٩٧٥، ص ٣٧). ولكن قراءة عابرة في مجموعات الأدب الصيني والياباني القديم (في الترجمات الإنكليزية لا شك) يسهل أن توحي بانطباع مغاير: أن الصينيين يتميّزون بالصراحة والواقعية مع حسّ شديد بالدعابة، وأن اليابانيين يتّصفون بالانكماش والتأمل والحذلقة. ان الطريقة التي كان يستخدم بها شعر <التانكا>[٢] في القرن العاشر، كما في مجموعة كاگيرونكي مثلاً، للتعبير بشكل مؤدب عن اللوم ومخالفة الرأي عن طريق المجاز والتلميح غير المباشر تبدو شديدة القرب من المفارقة: لكن من الواضح أن درجة الاقتراب هذه لا يستطيع تحديدها سوى المطّلع على الثقافتين اليابانية والغربية معاً. تستنتج مجلة گونكور (٢٠ آذار ١٨٨٤) من محادثة مع زائر ياباني واحد أن «اليابانيين لديهم مفارقة لطيفة، مفارقة تكاد تكون فرنسية». في كتاب بعنوان شمع وذهب: **التراث والتجديد في الثقافة الأثيوبية** يخبرنا <دونالد لڤين> أن الشعب الأمهري يستعمل نوعاً من الشعر يكاد يشبه <التانكا> فيه معنى حرفي وآخر خفيّ يكاد يخالف واحدهما الآخر. وكلما ازداد إطلاع المرء على الثقافات الشفوية ازداد ميله إلى القول إن المفارقة، أو ما يشبهها، ظاهرة

واسعة الانتشار، ولو أن تعاون الكثيـرين ضروري لبلوغ رغبةٍ مؤدّاهـا استعراض عـالمي للكشف عن أي الثقـافـات تمـارس المفارقة، أو ما يشبهها، بشكل واسع أو مكثّف أو متنوّع، وأيها أشد استجابة لمواقف وأحداث تتصف بالمفارقة، وأي الثقافات طورت مفهومات عن المفارقة بصورة مستقلة.

يقوم هذا الكتاب على الثقافة الغربية وحدها ـ من موسكو إلى ملبورن، مروراً بمدريد ومـانهاتن ـ وحتى هنـا لا بد من استثناء الكثير. وهـو يستثني بشكل خـاص أية تفصيـلات عن المفارقة في الفنون غير اللفـظية، وبعض السبب في ذلـك ما يتـطلبه التصـوير من جهـد، وبعضـه العـوز للخبـرة، وبعضـه الآخر ـ وقد يكون هذا مما يؤكد العوز للخبرة ـ يقوم على ما يبـدو أن ليس ثمة من وسـائل تتصف بـالمفارقـة تنحصـر في الموسيقى أو الرسم أو تنـظيم الحدائق أو الفن السينمـائي أو صناعة المعجّنات، إلخ. وربما يستطيع الفن غير التمثيلي أن يتّصف بالمفارقة في طريقتين اثنتين: عـدم اتّساق الخصـائص الشكلية، والمحاكاة الساخرة للعبارات السائرة والعادات المتكلّفة والأساليب والأعراف والمذاهب والنظريات عند الفنانين السابقين والمـدارس والفترات: «إن طـريقة القنفـذ في تجميع الألـواح الشمسية على السطوح تهزأ من الطريقة الجدّية التي يتصف بها بعض المتحمسين لتخفيف استعمـال الـطاقـة، من مهنـدسي العمارة، في تناولهم هذه الرموز التي تشير إلى مصادر الطاقة الجـديدة لـدينا» (جـريـدة العصـر، ملبـورن). إن المحـاكـاة الموسيقية الساخرة التي يصفها <توماس مان> في كتابه دكتور فاوستس أكثر تعقيداً من هذا المثال. لكن الطبيعة الممنهجة في أغلب الموسيقى هي التي تجعل التعقيد الأكبر ممكناً. أما في الفنون التمثيلية، فإن أغلب الموسيقى هي التي تجعل التعقيد

الأكبر ممكناً. أما في الفنون التمثيلية، فإن الرسام المتصف بالمفارقة، الذي يرسم محترَفَه الخاص وهو في داخله يرسم صورة ذاتية، فإنه من حيث الأساس لا يختلف عن الروائي الذي تدور روايته حول نفسه وهو يكتب رواية سيرة ذاتية. لنتأمل هذه الصورة المتصفة بالمفارقة: الموضوع، منافق ديني جالس في وضع تعبّد: وعلى الجدار صورة مريم المجدلية عليها سيماء التقى والخلاعة في آنٍ معاً، وقبالة ذلك يلوح بين ستائر النوافذ (بلونها الأرجواني الكنسي) مشدّ نسائي، يتدلى كأنه مهمل أو منسيّ، ولكن. هل تستطيع هذه الصورة رغم براعتها أن تبلغ ما بلغه <موليير> في كلام وضعه على لسان <تارتوف>؟.

ما المفارقة وكيف تعمل، ما فائدتها وما قيمتها، ماذا يدخل في تكوينها وكيف تتكوّن؛ كيف نعرفها إذ نراها: من أين جاء المفهوم وإلى أين يتّجه؟ هذه الأسئلة وغيرها سوف تكون موضع جهد هذا الكتاب ليجيب عنها، في إسهاب أو اختصار، وفي نطاق الحدود التي سبقت الإشارة إليها.

ما يتّصف بالمفارقة وما لا يتّصف

أهمية المفارقة في الأدب مسألة لا تحتمل الجدل. وليس على المرء أن يؤمن بالرأي الذي عرض مرتين في الأقل، ولأسباب شتى، أن الفن جميعاً، أو الأدب جميعاً يتصف بالمفارقة من حيث الجوهر - أو بالرأي القائل إن الأدب الجيد جميعاً يجب أن يتصف بالمفارقة. وما على المرء إلا أن يسرد أسماء مشاهير الكتّاب الذين تتميز أعمالهم بوجود المفارقة فيها: هوميروس، آيسخيلوس، سوفوكليس، يوريبيديس، أريستوفانيس، ثوسيديديس، أفلاطون، كيكيرو، هوراس، كاتولوس، جوڤنال، تاسيتوس، لوقيان، بوكاچيو، چوسر، ڤيّون،

آريوستو، شكسبير، ثيربانتس، باسكال، موليير، راسين، سويفت، پوپ، ڤولتير، جونسن، گبن، ديديرو، گوته، ستندال، جين أوستن، بايرن، هاينه، بودلير، گوگول، دوستويفسكي، فلوبير، إبسن، تولستوي، مارك توين، هنري جيمز، چيخوڤ، شو، پيرانديلو، پروست، توماس مان، كافكا، موزل، بريخت. أية قائمة مماثلة يمكن أن نأتي بها عن كتّاب لا تتميز أعمالهم بالمفارقة مطلقاً، أو تتميز بها أحياناً، أو بشكل قليل أو مشكوك فيه؟ تنطوي مثل هذه القائمة على استحالة الفصل بين الاهتمام بالمفارقة بوصفها فناً وبين الاهتمام بالأدب العظيم؛ وهذا يقود إلى ذلك بشكل مباشر.

لكن أهمية الاتّصاف بالمفارقة لا يمكن أن تقام من دون أن تقام في الوقت نفسه أهمية الاتصاف بالجد. والبيضات الذهبية[٣] للمفارقة لا يمكن أن توجد بوفرة إذا لم نَغُصْ حتى الركبة بين الإوَزْ. وكما أن الشك يفترض مسبقاً وجود اليقين، فإن المفارقة تحتاج «الآزوني» وهي الكلمة الأغريقية التي تفيد التبجُّح، ولكنها في الحديث عن المفارقة تفيد أي شكل من أشكال الثقة بالنفس أو الغَرارة. والقول إن التاريخ سجل زلّات البشر، وأن تاريخ الفكر سجل الاكتشاف المتكرر أن ما وطدنا أنفسنا عليه أنه الحقيقة، هو في الحقيقة ما يبدو حقيقة وحسب، إن هو إلا القول بأن الأدب كان أمامه دوماً حقل غير محدود يراقب فيه المفارقة ويمارسها. وهذا يوحي أن للمفارقة وظيفة إصلاحية في الأساس. فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تُحمل على محمل الجد المفرط، أو لا تُحمل على ما يكفي من الجد، كما تظهر بعض المؤلفات المأساوية، فتُوازِن القَلِق، لكنها كذلك تُقلق ما هو شديد التوازن. أو أننا قد نحسبها «شيئاً لا بد

منه» في الحياة ونكرر ما نقله <توماس مان> عن <گوته> أن «المفارقة هي ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق». أو قد نتفق مع <كيركيگارد> في قوله أن «ليس من فلسفة حقيقية ممكنة من دون شك، كما يدعي الفلاسفة، كذلك قد يدعي المرء أن ليس من حياة بشرية أصيلة ممكنة من دون مفارقة» (مفهوم المفارقة، الترجمة الإنكليزية بقلم لي م. كاپل، ١٩٦٦، ص ٣٣٨).

لكن ذلك يجب ألا يعني لزوم وجود المفارقة في كل عمل فني، وأقل من ذلك لزوم وجودها في جميع السلوك البشري، حيث أن ذلك غير ممكن، كما مرّ بنا في حاجة البيض إلى الإوزّ. ثم إن ما لا يتصف بالمفارقة ليس بالضرورة «الآزوني»؛ وذلك يعني أن ثمة مناسبات في الحياة والفن، كما نرجو، لا تكون المفارقة فيها مطلوبة. ولنا أن نقول ذلك من دون التسليم برأي <كيركيگارد> الذي يحكم بخضوع ما يتصف بالمفارقة للجوّ الأخلاقي: فعندما كان <گوته> في إيطاليا واختار لنفسه فاكهة إيطالية رائعة. ترى هل كان دائماً يرش عليها «ذرّة ملح»؟.

ما هي إذن هذه المناسبات التي نرجو أن نزيل المفارقة عنها، لكي نحفظ في الأقل بعض التنوّع في الحياة والفن؟ في عام ١٩٥٤ كتب (أودن) يقول:

هل لي أن أتعلم كيف أعاني
من دون أن أنطق بمفارقة أو طرفة
عن المعاناة

«البحر والمرآة»

وأحسبُ أنه في النهاية قد تعلّم. وأحسبُ أن الحياة يمكن الاعتماد عليها في تزويد كل امريء بأزمات عاطفية تتراجع عنها المفارقة، ولا مجال فيها للتأمل أو التجرّد أو التوازن. والفن كذلك يمكن أن يكون متوحّد الهدف، أي شبيهاً بوحيد القرن.
وإذا كان ذلك يصدق بصورة أكبر على الفنون غير اللفظية فقد يكون سبب ذلك اختلاف وساطة التعبير. فالفنون غير اللفظية - كالموسيقى والرقص والعمارة مثلاً - تخاطب الأحاسيس ومن خلالها بالدرجة الأولى. فالأدب، واللغة وساطته، لا بد أن يكون تصورياً. وعلينا بالطبع تفسير مثل هذه العبارات الجرداء. فالخبير الذي يذهب إلى معرض فني أو حفلة موسيقى يعرف كم في الصورة أو السوناتا من نقد فني أو موسيقى، فيستطيع لذلك التعليق بمفارقة. وقبالة ذلك، تمتلك اللغة عنصراً صوتياً أو حسياً يغدو في الأدب «موسيقى» وقد تكون، لذلك، متوحّدة الهدف. ومع ذلك، يبقى التفريق قائماً، لأن الاستثناءات والتحديدات هي بالضبط ما يثبت القاعدة. فإن الأدب، عندما يكون في ذروة الموسيقى، كما في الشعر الغنائي، يكون بوجه عام أقل اتّصافاً بالمفارقة. وعندما تكون الصورة «فكرية» أو «أدبية» سواء «بالإفصاح عن قول» أو «بإيصال رسالة» فإنها عند ذلك تتصف بالمفارقة. ولكن عندما تكون الصورة مثالاً للكمال الشكلي أو التجديد التقني أو التعبير المطلق، تغذو المفارقة مشوّشة أو دخيلة.

ويمكن القول لذلك إن الفن لا يتصف بالمفارقة عندما تكون جاذبيته أشد بساطة وأكثر مباشرة واستحواذاً، سواء باقترابه من الضبابية الجمالية في الحسيّة الصرف أو الشكل الصرف، أو باقترابه من الشفافية الجمالية في الرفيع الصرف، حيث تحملنا شدة الشعور سريعاً إلى ما بعد الوعي بالوسط جميعاً ومن

خلاله. والطريقتان معا يلخصهما قول <ملتن> عن الشعر إنه، بالقياس إلى البلاغة، يكون الشعر «أكثر بساطة واتصالاً بالأحاسيس والأشواق».

وما لا يتصف بالمفارقة، لذلك، يجب ألا يقتصر على ما يصلحه المتصف بها، أو ينقذه أو يوثّقه. وقد نتفق مع<أناتول فرانس>في مقالة عن <رابليه> أن «عالماً بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور» ولكننا لا نريد لكل شجرة أن تحمل من الطيور أكثر مما تحمل من الأوراق. بل قد نرى بدل ذلك أن ما يتصف بالمفارقة وما لا يتصف بها أقرب إلى ضدّين متكاملين، مثل العقل والعاطفة، كل منهما مرغوب وضروري، ولكن الواحد منهما لا يفي بجميع أغراضنا. وقد ذهب <توماس مان> إلى شيء من هذا في قوله:

> المفارقة والتطرف - هذا بديل ومسألة «إمّا - أو». والإنسان الذكي له أن يختار (إذا كان يملك ذلك) فيتّصف بالمفارقة أو التطرف. وليس في الحقيقة من إمكان ثالث. أما أيّ الصفتين يتّخذ فيعتمد على ما يقبله أنه الجدل الصحيح الأخير المطلق: الحياة أم الروح... فعند المتطرف لا تشكل الحياة جدلاً. فلتكُن الروح، ولتهلك الحياة! /باللاتينية/. لكن كلمات المفارقة هي: «أيمكن للحقيقة أن تكون جدلاً إذا كانت مسألة حياة؟».

(من كتاب: تأملات إنسان غير سياسي)

إن «الإمكان الثالث» هو المستحيل، ولكنه مع ذلك (وهنا المفارقة) أمر إلزامي باتخاذ الصفتين معاً: المفارقة والتطرف.

لقد قال <توماس مان> بعد ذلك «تهدف المفارقة دوما إلى الجانبين: الحياة والروح». لكن هذا، كما سنرى، ينطوي على مفارقة أعلى، توصف بقبول صاف متجرّد للتعارض الأبدي بين الحياة والروح، بين ما يتصف بالمفارقة (بمعنى أكثر تشكيكاً) وما يتصف بالتطرف.

مجابهة المفارقة

«ما لا تاريخ له يمكن تعريفه» <نيتشه>. لهذا السبب وغيره نجد مفهوم المفارقة غامضاً، غير مستقر، ومتعدد الأشكال. فكلمة «مفارقة» لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة، ولا تعني في قطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا في الشارع ما يمكن أن تعنيه في المكتب، ولا عند باحث ما يمكن أن تعنيه عند باحث آخر. فالظواهر المختلفة التي تطلق عليها المفارقة قد تبدو ضعيفة الارتباط بعضها جداً. لقد كان تطور الكلمة الدلالي مسألة مصادفة. فمن ناحية تاريخية كان مفهوم المفارقة عندنا نتيجة تراكمية لاستعمالنا الاصطلاح، من وقت لآخر عبر القرون، بشكل بدهي تارة، لا مبالٍ تارة، متعمد تارة أخرى، في وصف ظواهر كانت تبدو، ربما من باب الخطأ، أنها تحمل ما يكفي من التشابه مع ظواهر أخرى معيّنة سبق لنا أن أطلقنا عليها الاصطلاح. ويمكن تشبيه مفهوم المفارقة في وقت من الأوقات بسفينة ألقت مراسيها. لكن الرياح والتيارات وهي قوى متغيّرة ودائمة، تسحبها رويداً عن مراسيها. ولم يحدث إلا في وقت قريب جداً أن دخلت الكلمة في اللغة المحكية، مع شيء من التكلف جعل عبارة «يا للمفارقة!» تحل محل «يا للصدفة!» أو حتى «يا للغرابة!».

ولا يمكن عمل شيء تجاه ذلك. فأغلب الناس يستمرون على استعمال كلمة مثل «مفارقة» دون أن يعلموا أو يهمّهم أن يعلموا بالضبط كيف كانت تستعمل الكلمة سابقاً، أو إذا لم يكن ثمة كلمة أكثر مناسبة منها قيد الاستعمال. أما أصحاب المفارقة فيسهل عليهم إقناع أنفسهم أن أي تحديد أو توسيع في استعمال الكلمة، غير ما يقدمون هم، يجب استبعاده. لذلك نجد <أ. ر. تومبسن> (**الهزء الجاف**، ١٩٤٨، ص ١٥) يجادل عبثاً أن المفارقة لا تكون مفارقة إلا عندما يكون أثرها مزيجاً من الألم والتسلية؛ ونجد <گيدو المانزي> (**مفارقة المفارقة** المركز الدولي للسيمائيات وعلم اللغة، آربينو، ١٩٧٩) يقول إن ما يتصف بالمفارقة حقاً هو ما يتصف بها بشكل غامض؛ ويرى <امپسن> (المصدر السابق) أن «الوضع الأساس لمجاز المفارقة» هو ما كان «كل امرىء يفهمه» منذ حوالي أربعين سنة على أن: س من الناس الذي يتحدث حديث مفارقة، يفهمه بشكل صحيح، كما هو المقصود، ص من الناس، ولكن يسيء فهمه، كما هو المقصود، شخص ثالث هو «رقيب» أو «طاغية غبي». ويعترف <امبسن> أن «الشكل الصرف» من المفارقة كما يراه يندر وجوده، لكنه يبدو، كالآخرين، إنه يريد حرماننا من كلمة تصف ظواهر أكثر وروداً، يستثنيها تعريفه. وإذ يريد <كلينْث بروكس> في كتابه (**الجرّة المتقنة الصُنع**، ١٩٤٩، ص ١٩١) أن يتوسع في المدى الدلالي لكلمة المفارقة على أساس أنها «أشمل اصطلاح لدينا لنوع التحديد الذي تتسلّمه العناصر المختلفة في سياق من ذلك السياق» فإنه يبدو راضياً أن يتركنا بلا كلمات تميز بين المفارقة (بمعناه الجديد) كما في قصيدة <تنسُن> بعنوان «دموع، دموع تافهة»، وبين المفارقة (بمعنى أقدم) كما في قصيدة اليوت بعنوان «أغنية حب ج. ألفريد بروفروك».

SS

ففي مسألة التعريف إذن، لن أُصرّ (إلا عندما أنسى) أن على كل امرىء أن يضبط ساعته على ساعتي. ولسوف أعطي الوقت كما أراه، لأن ذلك هو الوقت الوحيد الذي أعرف. ان محاولاتي في التعريف والتحليل التي تبدأ في الفصل القادم سوف تسبقها إشارات إلى تاريخ مفهوم المفارقة لكي يستطيع القارىء مقارنة ما لديه بها.

فيما يلي مجموعة من الأمثلة، تصور شيئاً من المدى الذي أتوقع أغلب الناس من أصحاب المعرفة الأدبية (الإنكليزية) أن يعدوه في باب المفارقة. والأسماء وصفية أو تقليدية، ويجب ألا تُستنبط منها أية آمال تصنيفيّة. ويطلب من القارىء أن يحاول إيجاد ما تشترك فيه هذه الأمثلة.

١ ـ المفارقة تنفيذاً بلاغياً

لقد ارتكبت الحكومة هفوات صغيرة من قبل، بالطبع. لقد صدرت عنها أخطاء طفيفة في السياسة الاقتصادية. وقد صادف أن أخرجت من البلاد أشخاصاً أبرياء. وقد راهنت على النظام الدفاعي الخطأ. وقد اجتاحت البلاد الخطأ. جميع هذه الهفوات يمكن التسامح بشأنها. . . ولكن اليوم نجد أحد أعضاء الحكومة قد **اضطجع مع المرأة الخطأ**، وكان من نتيجة ذلك أن ألقى عبئاً ثقيلاً على مصادر الأخبار في هذه البلاد.

(مايكل فرين، في تعليقه على قضية پروفيومو جريدة الأوبزرڤر، ١٩٦٣).

ss

٢ ـ التواضع الزائف أو مفارقة الاستخفاف بالذات:

كذلك أتوسّل إليكم أن تغفروا لي،
أنني لم أضع الناس في مراتبهم
في هذه الحكاية، حيث يجب أن يوضعوا.
فأنا قصير البصيرة، كما قد تعلمون.

(چوسر، حكايات كانتربري)

٣ ـ هزء المفارقة:

كل ما أعرفه أن الكتاب قد فُقد، وأنا أحسّ كما يفترض عادة أن «وردزورث» قد أحسّ عندما أدرك أن <لوسي> ترقد في قبرها، وراح يصيح مؤكداً أن ذلك عنده يعني الكثير، أو شيئاً من هذا القبيل... <لوسي> لم تكن جذابة بشكل خاص ـ ولا كتاب <فروست> بعنوان حياة مشاهير المسيحيين؛ فلم يكن ثمة سوى القليل ممن يمتدحها، ومن ذلك القليل كان الأقل يسعه أن يحمل نفسه على حبها.

(صاموئيل بتلر)

٤ ـ المفارقة بالتشابه:

أوپرا الشحاذ، مزرعة الحيوان[٤].

٥ ـ المفارقة غير اللفظية:

يقال إن ملوك سيام كانت لهم طريقة في معاقبة النبلاء بتكريمهم بهدية قوامها فيل أبيض مقدس، هدية لم يكونوا قادرين على ردّها بل كانوا مرغمين على الاحتفاظ بها على ما تفرضه من نفقات مدمّرة.

٦ ـ غرارة المفارقة:

كانت ساحات اللعب شديدة القرب من المصنع
بحيث في كل يوم تقريباً
كان الأطفال الكادحون يطلّون
فيرون الرجال يلعبون
(من قصيدة للشاعرة ساره كليگهورن)

٧ ـ المفارقة الدرامية، أو منظر العمى:

هَيْستنگر : قبل أن يزيد أسبوعان من عمري، سأبعث إليهم بخديعة لا تخطر ببال.

كاتسبي : الموت شينٌ، يا سيدي الكريم، عندما يكون الناس غير مستعدين له ولا يتوقّعونه.

هَيْستنگز : فظاعة، فظاعة! وهذا هو شأن
رِڤرزوڤوَن وگري، وهذا ما سيجري
لأناسٍ آخرين ممن يحسبون أنفسهم آمنين
مثلك ومثلي، واللذين، كما تعلم، يعزّان
على صاحبي السمو رچارد وبكنگهام.

كاتسبي : كلا الأميرين يضعانك في منزلة عالية،
(جانباً) لأنهما يتصوران رأسه على الجسر.
(شكسبير: الملك رچارد الثالث، ٣/٢/٦٢ ـ ٧٢)

٨ ـ المفارقة غير الواعية (عبارة صاموئيل بتلر):

ب ـ فرنسيس وليم. في التاسع عشر من تموز، في مستشفى كولفيلد، الزوج المحبوب لريتا، الأب المعزّز لكل من لين وكارگريت <مسز جنكنز> والكاهن بل، وبيتر، وجم،

وروزماري <مسز فورستر> وتم، والحمو الحنون لكل من نونا وآلن ومونيكا ولورين وپول وكيت، والجد العزيز لواحد وأربعين من الأحفاد واثنين من أبناء الأحفاد.

ليرقد بسلام.

(إعلان وفاة)

٩ ـ مفارقة تنمّ عن نفسها:

(يجب أن يُعاملوا كما عاملوا «ويلي» والآخرين بل أسوأ. ليتني أستطيع أن أجمع بعض الناس وأقتل أولئك الرجال بيدي!.

«وهذه ليست طريقة مسيحية في الكلام»، قالت <پورشيا>. (بوسعنا أن نتكيء مرتاحين ونعلم أنهم سوف يُقطّعون إرباً بالمذراة ويُشوَون على نار أبدية بيد الشيطان).
(كارسن ماك كلرز، **القلب صيّاد مستوحد**، ١٩٥٤، ص ٢٠٣)

١٠ ـ مفارقة الأحداث:

أ ـ «لا شيء شاذ يدوم طويلاً. رواية **ترسترام شاندي** لم تدم طويلاً»[٥].
(دكتور جونسن)

ب ـ يحسب الرومان أنهم يتخلّصون من عدوّ عندما يقومون بنفي <كوريولانس>؛ والنتيجة أنهم دفعوا به إلى أيدي أعدائهم التقليديين، الڤولسكيين، فعاد على رأس جيشهم وهو عازم على تدمير روما.

١١ ـ المفارقة الكونية:

الدموع التي تنثال حول هذا المشهد المحزون
من الجهد المضني في روح تتعذب،
تسخر منها أشباح الرفعة وأضاليلها
وترعبها شائكات الظروف،
قد تدفع بالرحمة خلف حدود الاحتمال
فتحسب أن ثمة ذا مفارقةٍ دنيء فظيع
قد أقام عناصر الأفلاك هذه في غير أوان
ليراقب التياع ما فيها من أرواح حبيسة،
(ليت الحقيقة تحميها) لا ليراقب ما لديك
من إرادة لا مكر فيها، لا إثارة، لا معرفة.

(توماس هاردي، **الحاكمون** ج ٢، ٦، ٥)

١٢ ـ مفارقة التنافر:

أ ـ «أية مفارقة مبكية أن يقوم قصر قبالة كوخ» <تيوفيل گوتييه).

ب ـ «المثل الأعلى لمفارقة التنافر هو المسيح، الضحية البريئة جداً والمستثناة من المجتمع البشري».

(نورثرب فراي **تشريح النقد**، ١٩٥٧، ص ٤٢)

ss

١٣ ـ المفارقة المزدوجة:

ثمة دوماً غمامة خفيفة من المفارقة في الإصغاء، الوقور الهادىء الرزين، الذي يوليه من غير تحيّز قاضٍ ذكي، نحو خصمين يعرضان قضيتهما أمامه، بكل ما في القناعة العميقة من جديّة وحماس مستثار. والذي يجعل التناقض ممتعاً أن الحق والحقيقة لا يقفان مع جانب دون غيره، كما لا يوجد قصد خبيث ولا سخافة عقل لدى أي من الجانبين، بل ان كلاًّ منهما قد أعماه التحيّز أو الحماس أن ينصف آراء خصمه. فالمفارقة هنا لا تكمن في تصرّف القاضي. بل إنها راسخة في القضية نفسها، التي يبدو أنها تحابي كلاًّ من الخصمين وهي في الحقيقة تروغ منهما معاً. وهذا كذلك هو ما يضفي أعلى درجة من الطرافة على صراعات الأحزاب الدينية والسياسية.

(كونوپ ثرلوال، «حول المفارقة عند سوفوكليس» **المتحف اللغوي** مج ٢، ١٨٣٣، ص ٤٨٩ ـ ٩٠)

١٤ ـ مفارقة الاعتماد المتبادل:

أ ـ «ثمة مفارقة فظيعة في المسرح. فأنت تمثّل أناساً، أناساً عاديين، ولكنك إذ تواصل العمل، يقلّ اتصالك بالناس خارج المسرح».

(ممثلة)

ب ـ «لو عَرفَ الشباب؛ لو قدِر المشيب!»

(هنري ايستيانن، **البواكير**، ١١١)

ss

١٥ ـ المفارقة الرومانسية:

أ ـ توماس مان: دكتور فاوستس.

ب ـ من ذاك الذي كنت تحادثه فوق الهضبة؟.

ـ مهرّج ضل طريقه فدخل هذه المسلسلة الهزلية.

ـ حسناً.

ـ حسناً؟ لماذا؟.

ـ لأنه إذا أمكن الدخول أمكن الخروج.

(ت. ك. رايان، «تمبلويدز» مسلسلة هزلية في مجلة العصر)

تشكل هذه الأمثلة مدخلاً للحديث عن تعقيدات المفارقة. والتاريخ المتعرج لهذا المفهوم مما سيأتي الحديث عنه سيؤدي بنا إلى رؤية هذا المخلوق نصف الأسطوري المزدوج الطبيعة كما يوجد الآن ـ فهو مزدوج الطبيعة لأنه من المسلّم به عموماً أن ثمة شكلين أساسيين من المفارقة، مختلفين لكن متصلين وليس من السهل الفصل بينهما؛ وهو مخلوق نصف أسطوري لأن «المفارقة» ليست سوى مفهوم، عنصر واحد في نظام مفهومات هو بدوره ليس سوى وسيلة متّفق عليها مؤقتاً للوصول إلى فهم للعالم. إن تغييراً في موقع من مواقع النظام (وربما قد حدث مثل هذا التغيير فعلاً) قد يؤدي إلى اكتشاف ان مفهوم المفارقة كما نفهمه اليوم قد يعيقنا فعلاً عن النظر إلى الأدب بمنظار جديد: فليس من المستبعد أن «المفارقة» وهي اليوم مفهوم رئيس في النقد الأدبي، قد تغوص في الأعماق خلف مفهوم «السموّ» الذي كانت العصور السابقة لا تطيق الاستغناء عنه.

٢

مفهوم يتطور

مفهومات سابقة عن المفارقة

ثمة بعض المواقف والأقوال لا نتردد في وصفها بالمفارقة. يعود <أوديسيوس> إلى <إيثاكا> فيجلس في قصره بالذات متخفياً بزيّ شحّاذ، فيستمع إلى أحد الخاطبين وهو يهزأ من فكرة احتمال عودة <أوديسيوس> إلى وطنه. ثم نقرأ (ترجمة ريو في شدة اقترابها من المعنى الأصلي):

> وهـذا أوديسيوس والقـوس بين يـديـه يقلّبهـا
> ويتفحصها يَمنةً يَسرةً، خشية أن تكون الديدان قد
> أوغلت فيها فَنَخِر العظم منها لطول غياب باريها.
> وإذا الخاطبون ينظر بعضهم إلى بعض فنَدَتْ منهم
> قولة قائل: «يا له من خبير له في الأقواس نظر! لا
> ريب أنه كان يجمعها في موطنه أو يريد أن يقيم لها
> مصنعاً، فهو يقلّب القوس كمن أفاد علماً في حياته
> وهو يغذّ في سبيلها!».
>
> (الأوذيسّة، الكتاب ٢١، طبعة پنكوين)

ونحن لا نكاد نشك أن أوائل من استمعوا إلى **الأوذيسة** قد استجابوا إلى هذا الموقف بشكل لا يكاد يختلف عن استجابتنا، فشعروا بتلك الهزّة المعروفة لمشهد امرئ في تمام الغفلة عن أنه ينكر احتمال وقوع شيء كان قد وقع فعلاً، وأن ثمة أمام عينيه دليلاً يدحض كلماته وهي تخرج من فمه. أما السخرية

اللاذعة، فهذه كذلك لا بد أن كان لها، قبل حوالي ثلاثة آلاف سنة، نفس الأثر الذي تتركه فينا اليوم، من حيث الأساس.

لقد اخترتُ هذين المثالين الموغلين في القِدم، أحدهما مفارقة موقف والآخر مفارقة لفظية، لكي أصل مؤقتاً إلى تمييز ميسور - لا للإيحاء بأن المفارقة اختراع أغريقي، إذ بوسعي اختيار من «سفر الخروج» ومن ملحمة <بيولف>[1] - بل لأشير أولاً إلى قِدَم الظاهرة، ولكي أبيّن كذلك أن المفارقة، بوصفها شيئاً نراه ونستجيبُ إليه وشيئاً نمارسه، يجب تمييزها عن كلمة «المفارقة» وعن مفهوم المفارقة. أما الظاهرة فقد حصلت الاستجابة إليها قبل أن يطلق عليها اسم، وقبلِ أن يوجد لها مفهوم؛ وأما الكلمة فقد كانت موجودة قبل أن تُطبّق على المفهوم. لو كان لدى هوميروس كلمة تصف هزء الخاطبين فإنها لم تكن «ساركازموس»، [الإغريقية وتفيد السخرية] <ايرونيئيا>، [الإغريقية وتفيد المفارقة] لأن الأولى لم تتخذ معناها الحديث حتى وقت متأخر جداً والثانية لم تكن تفيد المفارقة اللفظية حتى عصر أرسطو. أما مفارقة الموقف، وهي ما ينطوي عليه كلام الخاطبين في حضور <أوديسيوس> أنه لن يعود إلى وطنه، فهي رغم بقائها النوع الرئيس من المفارقة في الدرامه منذ أيام <آيسخيلوس> حتى الوقت الحاضر، لم يطلق عليها أحد اسم المفارقة حتى حلول القرن الثامن عشر. كما أنه لا يبدو أنها قد سميت باسم آخر قط، رغم أنه من غير المعقول أن <سوفوكليس> وشكسبير لم يدركا بوضوح الأثر الدرامي لهذا النوع من المفارقة، علماً بأن <راسين> قد أدرك ذلك حتماً. وتظهر كلمة «مفارقة» في بعض ترجمات كتاب الشعر لتقابل كلمة أرسطو «انقلاب الحال» التي تفيد انقلاباً مفاجئاً في

الظروف، وربما كانت هذه الكلمة تؤدي بعض معنى المفارقة الدرامية.

ترد كلمة «ايرونيئيا» أول مرة في جمهورية أفلاطون. يطلق الكلمة على سقراط أحد الذين يهاجمهم، ويبدو أنها تفيد نوعاً من «الأسلوب الناعم الهادي الذي يستخف بالناس». وذو المفارقة عند <ديوسثينيس> مواطن يتملّص من مسؤولياته مدعياً عدم لياقته للقيام بها. وهو عند <ثيوفراستوس> امرؤ مراوغ غير ملتزم، يخفي عداواته، يتظاهر بالصداقة، لا يبدي أفعاله على حقيقتها ولا يقدم جواباً واضحاً أبداً. وهذا ينطبق على <الآنسة فيرفاكس> في رواية ايما[٢]، إذ ترفض التعبير عن رأيها الخاص: «أكان وسيماً؟» تسأل «أيما»، ولا تتلقى جواباً سوى «أظن أنه كان يعدّ شاباً طيباً جداً». وقد يبدو ذلك شديد البعد عن أي مفهوم حديث عن المفارقة، لكن من يقرأ كتاب <وين بوث> بعنوان **بلاغة الرواية** ـ ١٩٦١ يجد كيف أن الراوية ذا المفارقة التقليدي، من نوع <فيلدنگ> أو <جين أوستن> قد تطور من خلال الراوية ذي المفارقة اللاشخصي، كما نجد عند <فلوبير> و <هنري جيمز>، فصار راوية قد هجر تماماً أية مسؤولية لهداية حكم القاريء، فأصبح بذلك النقيض الحديث لصاحب المفارقة الأغريقي القديم.

لكن أرسطو، ربما لأنه كان يفكّر بسقراط، كان يضع «ايرونيئيا» بمعنى التظاهر الذي ينال من ذاته، في مرتبة ترتفع عن نقيضتها «الازونيئيا» أو التظاهر المتبجّح: فالتواضع، ولو كان تظاهراً، هو، في الأقل، أفضل من التباهي. وفي حدود نفس الوقت تقريباً نجد الكلمة التي كانت تشير أول الأمر إلى نمط من السلوك تعود لتفيد استعمال اللغة بشكل خادع؛ فقد

أصبحت المفارقة اليوم صيغة بلاغية: الذم بما يشبه المدح، أو المدح بما يشبه الذم.

وكلمة «ايرونيا» عند <كيكيرو> لا تحمل المعاني المهينة التي تحملها الكلمة الأغريقية. فهو يستخدمها إما صيغةً بلاغيةً، أو بمعنى «التظاهر المهذب»، تلك الصفة المحترمة عند سقراط، مفارقة تسري في تضاعيف الحديث. فنحن، لذلك، إذ نستخدم كلمة «مفارقة» بطريقة سُقراط بالتظاهر أن له آمالاً كبيرة أن يتعلم من محدّثه معنى القداسة أو العدالة، يكون مفهوم المفارقة لدينا رومياً وليس إغريقياً، رغم أنه يستحيل الظن أن أفلاطون لم يدرك طبيعة المفارقة وأثرها قدر ما أدرك <كيكيرو>. إضافة إلى هذين المعنَيين للمفارقة عند <كيكيرو> نجد البلاغي، <كوينتليان> يقدم مفهوماً وسطاً للمفارقة، يطوّر صيغة بلاغية لتصبح جدلاً قائماً بذاته كما في تطوير مفارقة من نوع «ولكن، برغم ذلك، لدى المسيحية أشياء تقولها» حتى اتخذت شكل مقالة <سويفت> بعنوان: القول [ضد] إلغاء المسيحية.

لا تظهر كلمة «المفارقة» في الإنكليزية حتى عام ١٥٠٢ ولم تدخل في الاستعمال الأدبي العام حتى بداية القرن الثامن عشر؛ فمثلاً نجد <درايدن> يستعملها مرة واحدة فقط. لكن اللغة الإنكليزية كانت غنيّة بعبارات سائرة في الاستعمال اللفظي يمكن أن نعدّها مفارقة في طور التكوين مثل: يسخر، يهزأ، يعيّر، يغمز، يتهكّم، يزدري، يحتقر، يهين، ونجد <پتنام> [في كتاب نشره غفلاً من الاسم عام ١٥٨٩] بعنوان **فن الشعر الإنكليزي** (أعاد نشره ج. د. ولكوك وأ. ووكر، لندن، ١٩٣٦) يترجم كلمة «ايرونيا» بعبارة «الهزء الجاف» مما

يشير بوضوح إلى إدراك الوجه الجامد من مفارقة لفظية أكثر رهافة. وفي أواخر القرن السابع عشر وفي غضون القرن الثامن عشر شاع استعمال كلمات مثل: سخرية، ضحك، مزاح، هزء، لَذْع، سَلْق، غَمْز، وقد ساعد ذلك دون شك في الإبقاء على «المفارقة» كلمةً أدبية. كتب <سويفت> في يوميات ستيلا (٢٥ شباط ١٧١٢ - ١٣) يقول «رآني اللورد أمين الخزانة الليلة الماضية عند اللورد <ماشامز> وشكرني على صحبتي لأنني لم أتناول العشاء معه منذ ثلاثة أيام».

في إنكلترا، كما في بقية أوربا الحديثة، تطوّر مفهوم المفارقة بشكل بطيء جداً. فقد أهملت أول الأمر المعاني الأكثر طرافة عند <كيكيرو> و <كوينتليان>، حيث كانت المفارقة طريقة في معاملة خصم في جدال، أو خدعة لفظية في جدل بأكمله، ثم صار ينظر إليها صيغةً بلاغيةً بالدرجة الأولى، خلال ما يزيد على مئتي سنة. لقد صار تعريف الكلمة: «قول المرء نقيض ما يعنيه» أو «أن تقول شيئاً وتقصد غيره» أو «أن تمدح لكي تذمّ وتذمّ لكي تمدح» أو «سخرية وهزء». ثم صارت تستخدم لتفيد التظاهر، حتى ما لا ينطوي منه على مفارقة، أو تخفيف القول[٣]، أو المحاكاة الساخرة (مرّة في الأقل، عند پوپ). وفي غضون النصف الأول من القرن الثامن عشر ظهرت أعمال مثل: **أوراق بكرستاف، تاريخ جون بُل، أقصر الطرق مع المنشقّين، أوبرا الشحاذ، جوناثان وايلد، ثم حكاية دكتور روبرت نوريس عن الهياج الغريب المؤسف عند المستر جون دينيس، الموظف بديوان الجمارك**، وعند ذلك توسّع معنى كلمة «المفارقة» من جديد ليشمل أعمالاً كهذه. كان بعض الكتّاب يجدون في المفارقة نمطاً من السلوك، وفي ذهنهم صورة واضحة من حديث <كيكيرو> عن سقراط. ويتميز

<شافتسبري> بأنه اتخذ لنفسه «مفارقة ناعمة» أسلوبا يتصف بالمفارقة، ظاهرة ليِّن العريكة لطيف (ولو أنه لا يخلو من هزء) وباطنه وقور محافظ.

وفي منتصف القرن الثامن عشر نجد مفهوم المفارقة في إنكلترا، وفي بقية الأقطار الأوربية على قدر ما أعلم، لم يتطور كثيراً في الملامح العامة أكثر مما بلغ من التطور على يد <كوينليان>. صحيح أن المرء يجد الكلمة مستعملة اسماً وصفةً هنا وهناك ـ كما عند <ناش> ـ ١٥٨٩، و <برتن> ـ ١٦٢١، و <سرتوماس براون> ـ ١٦٤٦، و <جورج دانيل> ـ ١٦٤٩، و <فيلدنگ> ـ ١٧٣٠ ـ بمعاني تتوقع أو يبدو أنها تتوقع التطورات اللاحقة. وحتى عندما تكون الكلمة مستعملة بشكل جديد بما لا يقبل الشك، فإن هذه حالات متفرقة من الاستعمال لم يتبعها الآخرون، أو ربما أن الكتّاب أنفسهم لم يكونوا على وعي بهذا المعنى الجديد الذي ابتكروه. والكاتب <فيلدنگ> هو أحد الكتّاب الذي يُجدينا النظر في كتاباتهم لنرى أنه لا يستعمل الكلمات من دون قصد. ففي كتابه غندور المعبد (١٧٣٠) يجعل <ينگ پدّنت> [الدعيّ الفتيّ] يقول «إنني أبتهج بالمفارقة [إذ تدعوني إمرأة مغروراً]». ورغم ما في هذا القول من تشابه سطحي، إلا أنه يختلف عن المفارقة الحميمة التي تخالف المديح من أجل أن تمدح، لأنها شيء مختلف تماماً. فالدعيّ الغَرير هنا يقول إن قيم النساء مرتبكة إلى حدّ أنهن إذ يبتعدن عن المديح يمكن القول أنهن يقصدنه. فالمرأة هنا لم تقصد المفارقة في كلامها؛ ولكن يبدو كأنها قد قصدت. كان هذا توسعاً جذرياً جديداً في مفهوم المفارقة. وفي عام ١٧٤٨ أضفى <فيلدنگ> على الكلمة استعمالاً جديداً آخر في مجال الخديعة الهجائية (القديمة قِدَم محاورات سقراط والتي عرفها «لوقيان» في كتابه

بيع الأعمار كما يعرفها كلّ روّاد المسرح وقرّاء الروايات) في ابتكار أو تقديم شخصية الأحمق الذي يندفع إلى مساندة رأي يريد الكاتب إدانته، لكنه بخَرَقه يكشف عنه من دون وعي. إن هذه المفارقة التي تنّم عن الذات، لم تعد ثانية موضع ملاحظة بشكل واضح إلا بحلول القرن العشرين، على قدر ما أعلم.

إن هـذا التلخيص لمفهوم المفـارقة حتى منتصف القـرن الثامن عشر يعتمد على كتاب <ج. ج. سجك> بعنوان عن المفارقة، وبخاصة في الدرامه «١٩٤٨»، وعلى كتاب <نورمن نـوركس> بعنوان كلمة المفـارقـة في سيـاقهـا ١٥٠٠ ـ ١٧٥٥ [١٩٦١] ونحيل القارىء عليهما.

مفهومات لاحقة عن المفارقة:

في نهاية القرن الثامن عشـر وبداية القرن التـاسع عشـر اكتسبت كلمة «المفارقة» عدداً من المعاني الجديدة. إن المعاني القـديمة لم تُهمـل، بالـطبع، كمـا أن الأساليب القـديمة في الاتصاف بالمفارقة لم تُترك. ولو أن المـرء يلاحظ ميـلاً نحو الانتقـاص من المفارقـة الهجائيـة بـوصفهـا رخيصـة مبتـذلـة. والمفارقة التشكيكية بوصفها قاسية. جارحة أو شيطانية.

إن المعاني الجديدة جديدةً من وجوه عديدة قـد تستطيـع تصنيفهـا. لكنها تشكّـل في النتيجة تحـولاً جذريـاً في مفهوم المفارقة يشبه ما أحدثته الرومانسية من تحوّل جذري في النظرة إلى العالم عما كان سائداً في القرون السابقة، وإذ كان يُنظر إلى المفارقة في السابق على أنها أساساً مقصودة ومؤثرة، فيدرك أحدهم غرضاً باستعمال اللغة بأسلوب المفارقة (المثال الأول)، فقد أصبح بالإمكان الآن رؤية المفارقة على أنها شيء يمكن أن يكون غير مقصود، شيء يمكن ملاحظته، ولذلك يمكن التعبير عنـه

في الفرح شيء قد حدث، قد وعاه المرء أو يمكن أن يُجعل المرء على وعي به (المثال العاشر): ومن الآن تغدو المفارقة ذات طبيعة مزدوجة، فهي مؤثرة حيناً، وهي يمكن ملاحظتها حيناً. وإذ كان ينظر إلى المفارقة في السابق على أنها لا تُمارَس إلا موضعياً أو عرضياً (المثال الثالث)، فقد غدا الآن ممكناً تعميمها والنظر إلى العالم أجمع كأنه مسرح ذو مفارقة والبشر جميعاً محض ممثلين (المثال الحادي عشر). وإذ كان ينظر إلى المفارقة في السابق على أنها عمل محدود أو طريقة مُتَبنّاة في الأكثر (كما هي الحال عند سقراط) فقد غدا بالإمكان الآن أيضاً أن ينظر إليها على أنها التزام دائم واعٍ. فذو المفارقة الأمثل يبقى ذا مفارقة دوماً، يقظاً حتى تجاه مفارقة أنه ذو مفارقة دوماً؛ والمفارقة، باختصار، يمكن رؤيتها على أنها إجبارية، حركية، جدلية.

إن أهم المعاني الجديدة التي اتخذتها كلمة «المفارقة» قد ظهرت من تفاعل التأملات الفلسفية والجمالية التي جعلت لألمانيا الزعامة الفكرية في أوربا لسنين عديدة. كان «عالم المفارقة» الرئيس في هذه الفترة <فريدريك شليگل>، لكننا سنذكر <أوگست ڤيلهلم> أخاه كذلك، إلى جانب <لدڤيگ تيك> و <كارل زولگر>.

والمرحلة الأولى في هذا التطور الجديد، منطقياً إن لم يكن زمنياً، هي النظر إلى المفارقة لا من زاوية من يمارسها، بل من زاوية من يقع ضحية المفارقة، وبذلك يتحول الاهتمام من الإيجابي إلى السلبي. وقد يكون الضحية هو الهدف الذي تريد المفارقة إصابته، حاضراً كان أم غائباً. أو الشخص الذي أخفق في إدراك المفارقة، سواء كان هو المقصود بها أو لم يكن. وعند إضفاء فكرة المفارقة على غرير غافل يقع ضحية مفارقة لفظية أو ضحية شكل آخر من المفارقة الهادفة، كما سأدعوها، يغدو بالإمكان وصف ذلك المرء بالمفارقة، أي أنه،

على غفلة منه، صار ضحية ظروف أو أحداث تتخذ في الغالب صفة شخصية. والجديد في هذا الأمر إضفاء «صفة» المفارقة؛ فإن فكرة الحظ، مثلاً، الذي يلوّح بوعود زائفة من السعادة، لكنه يقدم الشقاء بدل ذلك هي فكرة تضارع في القِدَم ما نجده في كتاب <جون ده مونگ> بعنوان حكاية الوردة - ١٢٨٠؟ ومحوره: «الحظ يسخر منك». في عام ١٨٠٠ يتحدث <فريدريك شليگل> عن الوقوع غفلةً في مفارقة، لكنه لا يقدم لذلك وسيلة مفارقة ذات طابع شخصي. وفي عام ١٨١١. يرى <آوگست ڤيلهلم شليگل> أن شكسپير يعرض مفارقة أحداث في مسرحية الملك هنري الخامس:

> بعد معاركه الشهيرة، أراد هنري أن يدعم انتصاراته بزواج من أميرة فرنسية؛ وجميع ما يشير إلى ذلك يقصد منه مفارقة في هذه المسرحية. فثمرة هذا الزواج، الذي كان الشعبان يأملان منه سعادة في المستقبل، لم تكن سوى ذلك الملك الضعيف الهزيل هنري السادس، الذي خسر كل شيء في عهده أفدح خسران.

(محاضرات في الفن والأدب الدرامي [١٨٠٩ - ١١]
ترجمة جون بلاك، لندن، ١٨٦١، ص ٤٣٢)

إن الخطوة التي يقوم بها هنري لضمان مستقبله تغدو نفس الخطوة التي تؤدي به إلى كارثة في المستقبل. وإن التشابه. بين مفارقة أحداث كهذه وبين ما دعوته مفارقة هادفة يتضح إذا وصفنا، مثلاً، مديحاً مبطناً بالمفارقة بعبارات مشابهة:

«إذ نجد الكلمة التي يراها المقصود بالمفارقة على إنها إطراء تغدو عكس الإطراء».

وإذا نظرنا إلى مفارقة الأحداث على انها انقلاب يحدث مع مرور الزمن، وإلى المفـارقة اللفـظية على إنهـا انقـلاب في الدلالة، يسهل إطلاق كلمـة «المفارقـة» على انقلابـات ذهنية متجاورة أخرى، أي يمكن ملاحظتها، وبخاصة ما يأتينا منهـا جاهزاً في الأدب. وهكذا يجد <آوگست ڤيلهلم شليگل> ما يتصف بالمفارقة في طريقة شكسپير يقع في تحجيم المشاهـد الجادة بوساطة مشاهد كوميدية أو ساخرة أحياناً، أو في مجاورة شخصية معجبة بذاتها مع شخصية أخرى لا تشارك الأولى نفس الشعور. وهو يجد مفارقة «خفيّة» في عرض شكسپير:

> سهولة خداع الذات، والرياء نصف الواعي نحو أنفسنا، الذي بوساطته تحاول حتى أنبـل العقول إخفاء أثر يصعب تحـاشيه من دوافـع أنانيـة في الطبيعة البشرية.
>
> (نفس المصدر ص ٣٦٩)

يـرى <لدڤيـگ تيك> عنـد شكسپير مفـارقـات أحـداث ومفارقات مواقف كذلك: «ثمة مفارقة بالغة العمق في مشهـد الأمير [في مسرحية الملك هنري الـرابع، القسم الثـاني] وهو يجلس إلى جوار والده وهو على فراش الموت، فيستعجل في رفع التاج ليضعه على رأسه وهو بعد الأمير» (نقلته <انگريد شتروشنايـدر ـ كورس> في كتـابها المفـارقة الـرومانسية في النظرية والتكوين، ١٩٧٧، ص ١٣٣). ويرى <تيـك> أن هذه المفارقة «عميقة» ربما لأن <الأمير هال> إلى جانب ظنه نومة أبيه نومة الموت (وهي مفارقة «سطحية») يظهر كذلك على غير وعي بالدوافع التي قادته إلى تلك الغلطة، ويجد <تيك> أيضاً مفارقة في صورة شكسپير عن <بروتس>: «فهو رجل في

غاية الفضل والنقاء والنبل والكمال، لا يسعى إلا نحو الأفضل: لكنه في السياسة أعمى ضعيف» (نفس المصدر). وتقع المفارقة في عمى <بروتس> عن عماه وإخفاقه في إدراك إلى أين سيقوده ذلك. وبعد ذلك، صار وضع الأضداد جوار بعضها، عَرَضياً أو عن غير قصد، يعدّ في باب المفارقة. وفي عام ١٨٢١ كان <ج. هـ. شوبرت> يرى مفارقة في أي تنافر يحصل بشكل طبيعي، مثل تجاور في السياق الطبيعي بين انسان عاقل وقرد مضحك، أو جواد مطهّم وحمار أخرق. ومن أمثلة المفارقة المألوفة في المراجع الفرنسية قول <گوتييه>: «أية مفارقة مبكية أن يقوم قصر قبالة كوخ!». والدافع (غير المعلن عنه) لهذا التوسّع الدلالي كان بلا شك مظهر التصميم في هذه الأمثلة الجذّابة من التجاور.

وكانت المرحلة الثانية تعميم هذه المفارقات المحلية المحدودة. ويبدو أنه قد كان في غاية اليُسر الإرتفاع بمفارقة الأحداث إلى المراقي الماوراطبيعية، كبيرة كانت تلك المفارقات أم صغيرة، كوميدية أم مأساوية، مما تعرّض لها الكثير منا في الغالب. وهكذا نتخيل وراء هذه الأحداث وجود قوة خارقة أو قَدرية، ساخرة، مزاجية، معادية أو غير مبالية. كان <فريدريك شليگل> يرى مفارقة بالغة في أن «المحرّك الأكبر وراء كل شيء» يكشف عن نفسه في الأخير أنه خائن حقير (كما ورد في كتاب <سجك> السابق، ص ٢٠). في عام ١٨٣٣ وجد <كونوپ ثرلوال> في مقالته «حول المفارقة عند سوفوكليس» أن «التناقض بين الإنسان بآماله ومخاوفه وأعماله وبين القدر المظلم العنيد يقدم مجالاً واسعاً للكشف عن المفارقة المأساوية». لقد قدم القرن التاسع عشر تسميات كثيرة لهذا التعميم من مفارقات الأحداث: مفارقة القَدَر /بالألمانية/

ومفارقة الشقاء، العالم، التاريخ، النوع، الطبيعة، أقدارنا، الوجود /بالفرنسية/ ومفارقة القَدَر، الظروف، الزمن، الحياة /بالإنكليزية/. والجديد هنا ليس فكرة «أننا لسنا سوى ألعوبة بين النجوم تتقاذفنا كيفما تشاء» بل الجديد هو استعمال كلمة «مفارقة» للتعبير عن ذلك.

وشبيه بذلك، فكرة أن الحياة تنطوي على عيوب لا سبيل إلى إصلاحها، أو أنها تنطوي على تناقض لم تكن بالفكرة التي كان الرومانسيون أول من خطرت لهم، لكنهم أول من استعمل كلمة «المفارقة» في مثل هذا السياق. لقد مرّ بنا أن <آ. ف. شليگل> يتحدث عن المفارقة بخصوص وعي شكسبير «بالأثر الذي يصعب تحاشيه من دوافع أنانية في الطبيعة البشرية» (التوكيد من عندي). وفي الصفحة التالية يتحدث عن «شرعية الاعتراضات المضمرة» [لدى مشاهدي مسرحيات شكسبير الأكثر انتباهاً] تجاه التصويرات المبالغ بها عن الطبيعة البشرية، وهي اعتراضات كان شكسبير قد توقّعها واعترف بها إذ سمح «بلمحة عابرة على الوجه الأقل بريقاً من الوسام». والمفارقة برأيْ <شليگل> توجد عند شكسبير في «المناورة الحاذقة» كما توجد في «نظرة المفارقة» لديه نحو العلاقات البشرية. لكن <شليگل> في نظري، لا يخطو الخطوة اللاحقة فيرى حقيقة أن الناس خليط من الصفات المتناقضة على أنها مسألة تتميز بالمفارقة بشكل موضوعي.

لقد مرّ بنا أن مفهوم المفارقة قد توسع في هذه الفترة الرومانسية إلى أبعد من المفارقة الهادفة «إذ يتّصف امرؤ بالمفارقة» ليشمل ما سوف أدعوه بالمفارقة الملحوظة «إذ تُرى الأشياء أو تُقدّم متصفة بالمفارقة». فهذه المفارقات الملحوظة ـ سواء كانت مفارقات أحداث، أو شخصية (جهل بالذات)، كشف

للذات)، أو موقف أو مفارقة أفكار (مثل التناقضات الداخلية الخفية في نظام فلسفي مثل الماركسية) - يمكن النظر إليها على أنها موضعية أو شاملة. لقد كانت هذه جميعاً تطورات كبرى، ليس أقلها تطور مفهوم مفارقة العالم /بالألمانية/، المفارقة الكونية أو المفارقة العامة، مفارقة العالم وفيه الإنسان أو الفرد ضحية، لكن <فريدريك شليگل> قد أضاف إلى الفكرة تطوراً جديداً بل أكثر تطرفاً، فعلى يديه غدت المفارقة منفتحة، جدلية، متضادة أو «رومانسية».

ويرى <شليگل> أن وضع المفارقة الماورا طبيعي الأساس عند الإنسان أنه كائن محدود يجتهد أن يدرك حقيقة غير محدودة، لذلك لا يمكن فهمها. بوسعنا أن ندعو ذلك «المفارقة الملحوظة عن الطبيعة»، والضحية الإنسان. قال <شليگل>: «إن أبرز خصائص الطبيعة دفق لا ينتهي من الطاقة الحيوية». ثم مضى يقول: إن الطبيعة غير محدودة في «تنوّع الأشكال المخلوقة» كما في «قابلية انتاجها المتزايدة من الحياة الطبيعية» («عن حدود الجميل» في آثار جمالية ومنوّعة ترجمة عن الألمانية بقلم ف. ج ملينگتن، لندن ١٨٤٩، ص ٤١٨). الطبيعة ليست وجوداً بل صيرورة، «فوضى متدفقة بلا حدود»، عملية جدلية من الخلق المتواصل والإفناء، والإنسان، وهو ليس سوى واحد من هذه الأشكال المخلوقة التي سوف تُفنىٰ عن قريب، يجب أن يدرك أن ليس بمقدوره بلوغ نفوذ دائم على الكل في مجال الفكر أو الخبرة. وهو برغم ذلك يُدفع، أو كما قد نقول اليوم «يُمَنِهجُ» ليستوعب العالم، ليختزله إلى نظام ووضوح، لكن أي تعبير عن فهمه سوف يكون محدوداً لا محالة، لا لأنه هو نفسه محدود، بل لأن الفكر واللغة مما

ينطوي على الانتظام والثبات، بينما في اللبّ من الطبيعة مراوغة وتقلّب.

إن هذه المفارقة الملحوظة في وضع الإنسان يجب ألا ينظر إليها على أنها ورطة لا أمل فيها، لأنه يمكن مقابلتها بمفارقة هادفة. فكما أن الطبيعة المشخّصة قد تعبث بأشكالها المخلوقة أو تضعها في موضع مفارقة، فتبدو أنها تَعِدُ كلًّا منهم بوجود مطلق مستقر، لكنها تبعث في ذلك الوجود نسبية وقلقاً بسبب الدفق الدائم من الخلق والإفناء، كذلك الإنسان، أو الفنان بوجه أخص، من حيث كونه جزءاً من الطبيعة، يمتلك طاقة خلق وإفناء معاً، كما يمتلك في آنٍ معاً إبداعاً متحمساً مندفعاً وقلقاً يعي ذاته، يتصف بالمفارقة، لا يمكن أن يقتنع بالمحدود من الإنجاز، بل يجب أن يتفوّق بلا حدود حتىٰ على ما خلقه خياله وإلهامه. أما ما يمكن أن يكون فعلاً ورطة لا أمل فيها فهو عالم مفهوم تماماً، يكون لذلك، بمعنىٰ من المعاني، عالماً ميتاً.

تكمن الأصالة والقوة في تفكير <شليگل> في فهمه الراسخ للحياة على أنها عملية جدلية، وفي إصراره على أن السلوك البشري لا يكون بشرياً تماماً إلا عندما يكشف كذلك عن ثنائية حركية بيّنة. ففي جميع كتاباته نجده يدحض قانون التناقض، وينكر قيمة أي شيء لا يكون هو نفسه وكذلك نقيضه المتولّد ذاتياً. فهو يقول إن «المفارقة شكل من النقيضة؛ والنقيضة (شرط لا بد منه) /باللاتينية/ للمفارقة، فهي روحها ومصدرها ومبدأها» ويقول: «المفارقة تحليل [عكس توليف] الفرضية والنقيض». «فمن القاتل للذهن أن يكون لديه نظام وأن لا يكون. وما عليه إلا أن يقرر في جمع الإثنين معاً».

المفارقة [الـرومانسيـة] هي التظاهـر الوحيـد غير المقصود ومع ذلك هو مقصود تماماً. . . يجب أن يكـون كل شيء هـازلاً وجاداً، مكشـوفـاً ببـراءة ومستـوراً بعمق. ويصدر ذلـك عن (فهم الحياة) /بالفرنسية/ والروح العلمية بالإرتباط مع فلسفة غريزية تماماً وواعية تماماً. تضم المفـارقة وتثيـر شعوراً لا يذوب من العداوة بين المطلق والنسبي، بين استحالة التواصل التام وبين ضرورته.

(شذرات نقدية رقم ١٠٨، طبعة پيتر فرچاو، فريدريك شليگل: لوسينده والشذرات، ١٩٧١)

يقول <شليگل> أن الإبداع الفني له وجهـان متناقضـان لكنهمـا متكامـلان. ففي الوجـه المنبسط يكون الفنـان غريـراً متحمساً ذا الهام وخيال؛ لكن هذا الحماس الطائش أعمى، فهو لذلك غير حّر. «وفي الوجه المنكمش، يكون الفنان متأملاً واعياً ناقداً ذا مفارقة(لكن المفارقة من دون حماس خاملة أو متكلّفة. لذا فالوجهان معاً ضروريان إذا شاء الفنان أن يكون متحمساً ذا كياسة وناقداً ذا خيال. فالفنان الذي يستطيع إبراز فعل التوازن الصعب هذا، هذا «التواتر الدائم بين الحماس والمفارقة» ينتج عملاً ينطوي في تضاعيفه على سيرورة وجوده. وسـوف يكون كالمبدع أو الطبيعة موجوداً في كل عنصر مخلوقٍ محدود، لكن القارىء سيعي كذلـك وجود المبـدع المتسامي بـوصفه موقف مفارقة تجاه ما أبدع. ان هذا التفوّق الخلاّق من الأبـداع هو مفارقة رومانسية؛ فهو يرفع الفن إلى أعلى قوة لأنه يرى للفن نمط إنتاج هو في أعلىٰ المعاني مصطنع، لأنه مقصود وكيفي تماماً، وفي أعلى المعاني طبيعي، لأن الطبيعة كذلـك عملية حركية دائمة الخلق ودائمة الوصول إلى أبعد مما تخلق. وفي

مجال الأمثلة، يشير <شليگل> غالباً إلى دون كيخوته، ترسترام شاندي. وكتاب <ديديرو> جاك القَدَري وجميعها أعمال تكون عملية التأليف فيها متداخلة مع الإنتاج الجمالي الذي بدوره يقدِّم بشكل صريح على أنه فنّ «محاكاة» حياة. ومن باب التضاد أن هذا الوعي بالذات المُحاكي ذاته يجعل العمل أكثر طبيعية لا أقل.

يرتفع مفهوم <كارل زولگر> عن المفارقة إلى مراقي ماوراطبيعية أكثر امتناعاً حتى مما لدىٰ <فريدريك شليگل>، إلى درجة أن الذين تصّدوا لتفسير <زولگر> لم يُعد يسهل علينا فهم ما يقولون. فهو يضع المفارقة في اللب من الحياة، وبشكل أكثر صراحة مما يفعل <شليگل>: وإذ يمكن تبيان الشامل واللامحدود والمطلق عن طريق أشكال معينة محدودة أو نسبية، أي بإلغاء الذات أو طمسها، فإن هذه بدورها يجب أن «تتحطم» في أثناء إنجاز وظيفتها وهي كشف الشامل واللامحدود والمطلق. وتكمن المفارقة في الحركة الثنائية المتضادة، حيث يضحّي أحد المستويين منها نفسه للآخر.

ومفهوم المفارقة على أنها ذلك الشيء الذي يعيد التوازن أو يحفظه يوجد بعبارات أكثر وضوحاً لدى <آوگست ڤيلهلم شليگل> شقيق <فريدريك> الأكبر الذي يقصّر عنه في المغامرة الفكرية:

> المفارقة [في الدرامه]... نوع من الاعتراف يدخل في نسيج التمثيل نفسه، يعبّر عنه في وضوح يزيد أو ينقص، وعما فيه من تحيّز مفرط في مسائل التصور والشعور، وبوساطته يعود التوازن من جديد.
>
> (نفس المصدر، ص ٢٢٧)

لقـد أعيد اكتشـاف هذا المفهـوم عن المفارقـة على يـد <آي. أي. رچاردز> الذي يعرّف المفارقة بطريقـة مشابهـة يقـول إنها «إدخـال النقيض والدوافـع المكملة» للوصول إلى وضع متوازن» (مبادىء النقد الأدبي الطبعة الثانية، لندن ١٩٢٦ ص ٢٥٠). ويتصل بذلك فكرة أن المفارقة، في شكل مفارقة ذات تؤدي إلى تـوازن، إنما تتـوقع وتستعـد لهجـوم محتمـل «بالمفارقة» يأتي من الخارج. ويتحدث <فريدريك شليگل> عن الحاجة إلى تحديد الذات بالمفارقة «لأن المرء إذ لا يحدّد نفسه، فإن العالم سيحدّده». «شذرات نقدية، ٣٧ في ترجمة فـرچاو السـابقة). لقـد سبقت الإشـارة إلى <آوگست ڤيلهلم شليگل> في قوله إن شكسپير إذ سمح لنا أن نلمح «الوجـه الأقل بريقاً من الوسام» كان يتوقع من جمهور ذكي «اعتراضات مكتومة» ضد الأغراق في المثالية. وتعـود هذه الفكـرة للظهور كذلك عند <رچـاردز> وعند <روبـرت پن وارن>: «يختبر الشاعر رؤياه بإخضاعها لنيران المفارقة... على أمل أن النيران ستصفيّهـا» («الشعر النقي وغيـر النقي» في كتاب من تحـريـر ر. دبليو. ستالمن بعنوان آراء ومقالات في النقـد، ١٩٢٠ - ١٩٤٨ نيويورك ١٩٤٩، ص ١٠٣).

إن صاحب المفارقـة الذي يتحـاشى أحاديـة الجانب بـأن يُدخل الوضعَ النقيضَ في براعة، بوصفه وضعاً لا يقل صحة، يمكن القول إنه قد بلغ بذلك موقفاً موضوعياً أو متجرداً تقريباً. ومفهوم المفارقة موضوعيةً هو آخر (ما سوف أذكره من) المعاني الكثيرة الجديدة أو الظلال الجديدة التي تلحق بكلمة «المفارقة» مما يعزى إلى الرومانسية الألمانية. فقد استعمل المصطلح بهذا الشكـل الأخـوان <شليگـل> وكـذلــك <كـارل زولگــر> وآخرون. يقول <آوگست ڤيلهلم شليگل> ان أكثر الدراميين

يجسّدون ذاتيتهم الخاصة في شخصية أو وجهة نظر يفترض في الجمهور أن يتعاطف معها. لكن شكسپير رغم أنه يغدق على كل شخصية من شخصياته و (أشكاله المخلوقة) دفقاً من الحياة بحيث لا نشكّ أنه قد دخل في صلب مشاعرهم، فإنه في الوقت ذاته متجرّد عنهم جميعاً، (يحلّق طليقاً فوق) موضوعات مسرحياته حتى لا تعبّر عن ذاتيته الخاصة، بل (تعبّر عن العالم أجمع) بشكل جماعي، وتلك، كما يقول <گوته> أمارة الفنان الحق.

لكن <آوگست ڤيلهلم شليگل>، خلافاً لشقيقه، يرى أن المفارقة دوماً وظيفة هجائية، أخلاقية أو تقليصيّة. ففي حديثه عن (كارلو گوزّي> ومؤلفاته الدرامية التي تقوم على الحكاية الخرافية يشير إلى الطريقة التي تقف فيها الأقنعة (النثرية) موقف مفارقة من الجزء (الشعري) لكنه لا يتساءل إن لم يكن بالإمكان كذلك القول بأن الشعري يمكن أن يقف موقف مفارقة من النثري. إن حذق المفارقة عند شكسپير عجيب، لكنه (يقبر الحماس). وفي الحساب الأخير تغادر المفارقة المسرح عندما تدخل «المأساة الحقّة»، وهي فكرة يجدها المرء عند <رچاردز> كذلك. لكن <زولگر> يرى في المأساة موقف مفارقة من الأفضل، من جانب من هو أسمى من ذلك الأفضل، وهو الحقيقة. وهذا في الأقل هو تفسير <كيركيگارد> لقول <زولگر>.

> ونحن نرى أبطالاً يبدأون بالتساؤل إن كانوا قد أخطأوا في الأنبل والأسمى من عناصر أحاسيسهم وعواطفهم، لا بما يخص الإظهار الناجح [لهذه الأحاسيس والعواطف] وحسب، بل حتى بما يخص مصدرها وقيمتها. والواقع أن ما يثيرنا هو تدمير هذا الأفضل بالذات.

ss

ويضيف <كيركيگارد> قائلاً: «نحن لا يضيرنا تدمير العظيم، بل إننا نتقبّل تدميره لأن الحقيقة قد انتصرت، ونحن نبتهج بانتصارها» (مفهوم المفارقة ترجمة لي كاپل، ١٩٦٦، ص ٣٣٤).

والإسم الآخر في تاريخ مفهوم المفارقة يعود لكاتب انگليزي، درس الفلسفة الألمانية والأدب. فالمقالة الطويلة التي كتبها <كونوپ ثرلوال> عن المفارقة عند <سوفوكليس> والتي سبقت الإشارة إليها، تدين بشيء إلى المفهومات الألمانية عن المفارقة، لكن للكاتب آراءه الخاصة في ذلك. فهو يشير إلى المفارقة اللفظية المألوفة منذ زمان بعيد، كما يشير إلى ما يدعوه بالمفارقة الجدلية، وهو الإسم الجديد للإسلوب المحرج الذي يميز المجادلة السقراطية، الأمر الذي سبق أن دعاه <كيكيرو> بإسم المفارقة. ثم يقدم <ثرلوال> مصطلح المفارقة العملية التي يقول إنها (مستقلة عن جميع أشكال الكلام) وإنها تقع في (نوعين مختلفين تمام الاختلاف). يقوم النوع الأول على تعويض كلمات المفارقة بأفعال المفارقة - إهداء أفيال بيضاء بدل مديح في الظاهر - فهي لذلك تبقى مفارقة مؤثرة. ويشمل النوع الثاني أنماطاً مختلفة من المفارقة الملحوظة - المرء الذي تضطره الظروف أن يقول ما يعرف أنه سيُساء فهمه لا محالة ويؤدي إلى عواقب وخيمة؛ الطريقة التي يقلب الحدثُ بها آمالنا ومخاوفنا؛ <كلايتمنسترا> تبتهج بسلامتها عندما يكون الجمهور عارفاً أن مصيرها قد تقرر الحكم فيه؛ كبرياء الشعوب الذي يسبق السقوط؛ مفارقة التناقض بين الظاهر من بهرجة روما وبين انهيارها الداخلي؛ جدلية التاريخ، في ما يبدو سقوطاً فاجعاً لحضارة بعينها وهو في الحقيقة تطور مرغوب لأنه يفسح المجال لبروز حضارة لاحقة أكثر روعة؛

وأخيراً، وهو ما يختلف في النوع عن جميع ما سبق، المفارقة المزدوجة، كما دعاها <إمبسن> بعد ذلك، مما وجده في **أنتيگونه وفيلوكتيتيس**، في قضايا المحاكم ولدى الفئات الدينية والسياسية، حيث يكون التضاد المباشر لا بين مظهر مقبول وحقيقة كئيبة (أو العكس) بل بين وجهين يختلط فيهما الجيد بالرديء.

في إدراك وجود المفارقة في هذه الأوضاع المختلفة والأحداث كان <ثرلوال> يعلم أنه يستعمل كلمة «مفارقة» الإنگليزية بمعاني جديدة. لكن هذه المعاني الجديدة سبق لها أن تطورت في المانيا. فقد سبق <هيگل> مثلاً في رؤية مفارقة في المسار الجدلي للتاريخ، وقبله <زولگر> حرّر المفارقة مما لحقها من معاني سلبية فعاد بالإمكان إطلاق الكلمة على أوضاع وأحداث تبدو لا خير فيها لكنها لا تلبث أن تنقلب إلى نقيضها. فالمفارقة المزدوجة في أنتيگونه تقع في المنطوى من عبارة <فريدريك شليگل>: «توتّر الأضداد» كما تقع مثلاً في موقف كاتب يجمع مشاعر النقيضين تجاه شخصياته. كما أن تشبيه الشاعر بالخالق عند <ثرلوال>، رغم أنه يعود إلى أصول أبعد في القدم، يكشف عن أثر المنظّرين الألمان:

> الشاعر الدرامي خالق عالم صغير، يحكم فيه دون منازع، يقدّر مصائر مخلوقاته الخيالية التي يمنحها للحياة والروح طبق ما يختار من سبيل... ومن محيط [المحاكاة] هذا [مما خلقت يداه] يقف الشاعر بعيداً.
>
> (كونوب ثرلوال «عن المفارقة عند سوفوكليس» **المتحف اللغوي مج ٢، ١٨٢٣، ص ٤٩٠ - ١)**

والجديد في كلام <ثرلوال> مفهوم انكليزي محدد عن المفارقة الدرامية، المفارقة التي ينطوي عليها كلام شخصية لا تعي أن كلامها يحمل إشارة مزدوجة: إشارة إلى الوضع كما يبدو للمتكلم. وإشارة، لا تقل عنها ملاءمة، إلى الوضع كما هو عليه، وهو الوضع المختلف تماماً مما جرى كشفه للجمهور. ومما يتصف بالمفارقة بهذا المعنى قول <آيگيسثوس> في مسرحية اليكترا»:

لا شك، يا رب، أن هنا مثالاً
على جزاء عادل.

فهو يحسب أن الجثة أمامه هي جثة عدوّه. والواقع أنها جثة زوجته. والمهم في ما لدى <ثرلوال> ليس مقدار الأصالة بل العرض الواضح وكثرة الأمثلة؛ وذلك مما جعل مقالته أثراً مهماً في تاريخ مفهوم المفارقة في الإنكليزية، فهو قد ثبّت مصطلح «مفارقة القدر» ومفارقة سوفوكليس «أو المفارقة الدرامية». أما مصطلح المفارقة العمليّة فكان اختياراً لم يكتب له التوفيق.

إن القارىء الذي ينظر إلى ما تراكم أمامه من تنظير حول المفارقة على مدى قرن ونصف من الزمان وما زال يقول، كما قال <فريدريك شليگل> من قبل: «أيّة آلهة سوف تنقذنا من جميع هذه المفارقات؟» سيرتاح إذا سمع أن مقالة <ثرلوال> كانت آخر خطوة كبرى في التاريخ الطويل لمفهوم المفارقة. فقد وضعت تلك المقالة في باب المفارقة جميع الأنواع الرئيسية من المفارقة التي جرت في الاستعمال، وجميع طبقات الظواهر التي نعدّها اليوم في باب المفارقة، بشكل أو آخر. وكل ما قيل منذ ذلك التاريخ يمكن أن يعّد في باب إعادة الصياغة، أو إعادة

الاكتشاف، أو التفريق بين المفارقة «الحقة» و «المزعومة»، أو في باب التوضيح أو التصنيف أو التفريع؛ أو يمكن أن يعّد في باب المناقشات العامة عن طبيعة المفارقة ومكانتها في حياة الإنسان الفكرية والروحية، وموقعها بالنسبة إلى الأنماط الأدبية الأخرى.

إن تفكير <كيركيگارد> في المفارقة، منذ عام ١٨٤١ عندما طرح آراءه في كتاب **مفهوم المفارقة**، يتجه بشكل رئيسي إلى وضع المفارقة بين ما يدعوه «الطورين» الجمالي والأخلاقي من التطور الروحي. يرى <كيركيگارد> أن «من يمتلك مفارقة جوهرية يمتلكها طوال النهار»؛ فهو لا يتصف بالمفارقة بين وقت وآخر أو في هذا الإتجاه أو ذاك، بل يحسب الوجود بمجمله «يقع في باب المفارقة» وهز لا يتخذ المفارقة أبداً لكي ينال الإعجاب أنه من أصحابها. فعند <آميل> تكون المفارقة فلسفية أو عامة؛ فهو يمتلك مفهوماً عن قانون للمفارقة: (يدخل العبث في تضاعيف الحياة: الكائنات الحقيقية تناقضات لمستها حياة، تفاهات خرجَت إلى حيِّز الفعل) (**المجلة الحميمة**. ١٥ تشرين الثاني ١٨٧٦). تكون المفارقة رومانسية بالدرجة الأولى عند <هاينه> و <بودلير> و <نيتشه> و <توماس مان>، لكن <هاينه> يعي كذلك وظيفة الحفاظ على الذات في المفارقة، وعياً يعود بالنظر إلى صورة <ثيوفراستس> عن صاحب المفارقة. كما يتطلع إلى بعض اعتراضات القرن العشرين على المفارقة. وإذ كانت «مفارقة العالم الشاملة» عند <هيگل> جدلية، وسلبية عندما تكون في سياق أوسع - «يترك الله الناس يفعلون ما يشاءون بعواطفهم الخاصة واهتماماتهم؛ ولكن النتيجة تكون لا في بلوغ مآربهم بل في بلوغ مآربه» (كما ورد في كتاب ج. ر. ج. ميور بعنوان

دراسة في منطق هيگل، اكسفورد، ١٩٥٠، ص ٢٥٧) - نجد <هاينه> عدمياً: «صانع الكون الأعظم» يشبه <أريستوفانيس> يسحق الجنس البشري تحت «ظرفه العملاق». لكن <هاينه> كان يرى جدلية «لا تتقدم» في دون كيخوته: <سانچو پانزا> وسيّده، رموز الجسد والروح تسخر من بعضها مفارقةً من خلال تنافرها المتبادل. كان <صاموئيل بتلر> وصديقته <الآنسة ساڤج> يبتهجان بما أسمياه الدعابة غير المقصودة أو المفارقة غير المقصودة، وهما تسميتان للكشف غير المقصود عن مواقف المرء الحقيقية ومعتقداته: كما حدث إذ تكلم مؤخراً طبيب في مستشفى فقال: «ثمة حوالي ٨٠٠ مريض [في السنة] يتم إخضاعهم إلى العناية المركّزة». وفي عام ١٩٠٢استعمل <جول ده گولتيير> عبارة «البوڤارية»/ إشارة إلى مدام بوڤاري بطلة رواية فلوبير/ لوصف الطريقة التي يرى الناس بها أنفسهم على غير ما هم عليه، وبخاصة عندما يتخيلون أنفسهم أبطال الروايات الخيالية. والواضح أن «البوڤارية» نوع من المفارقة وكان يمكن أن تدعى كذلك لو أن الفرنسيين في ذلك الوقت كانوا قد طوّروا مفهوم المفارقة إلى الدرجة التي وصل إليها الألمان والإنكليز.

إذا كان مفهوم المفارقة العدمية هو الذي ساد في عصر ما بعد الرومانسية من القرن التاسع عشر فإن المفهوم السائد في القرن العشرين يبدو مفهوم مفارقة نسبية بل غير ملتزمة. فنحن نقرأ أن المفارقة «نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة، ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها، وإن تجاور المتنافرات جزء من بنية الوجود». (صاموئيل هاينز النسق في شعر هاردي چاپل هل، نورث كارولاينا، ١٩٦١، ص ٤١ - ٢). ورغم أن هذا التعريف يجعلنا نرى مفارقة

شكسپير كما رآها <آوگست ڤيلهلم شليگل>: موضوعية متجردّة واضحة الرؤيا، خلواً من التحيّز، فإنه كذلك يفتح الطريق أمام النسبية، ومنه إلى مفهوم عن المفارقة لا يكاد يميزها عن الغموض أو حتىٰ الخوف من الظن بأن المرء قد قصد شيئاً لم يقصده. يقول <رولان بارت> عن <فلوبير> في كتابه س/ز:

> فهو إذ يسوس مفارقة تشرّبتها الشكوك يصير إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة: فهو يرفض إيقاف تلاعب الرموز (أو يفعل ذلك بشكل رديء) وتكون النتيجة (وهذا بلا شك مقياس الكتابة الصحيح بوصفها كتابة) ان القارىء لن يعرف إذا كان الكاتب مسؤولاً عما يكتب (أي إن كان ثمة موضوع بعينه وراء لغته): فجوهر الكتابة (معنى العمل الذي يكوّن الكتابة) أن يمنع أي جواب عن السؤال: من المتكلّم؟
>
> (نقله جوناثان كلر الشعرية البنيوية لندن ١٩٧٥، ص ١٥٨ ـ ٩)

والمفارقة بهذا المعنى الأخير طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائماً عن المعنى الحر في المقصود: فثمة تأجيل أبدي للمغزى. فالتعريف القديم للمفارقة ـ قول شيء والإيحاء بقول نقيضه ـ قد تجاوزته مفهومات أخرىٰ؛ فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيراً واحداً بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيِّرة. ولسوف نعود إلى هذه الفكرة العجيبة. فعلى المستوى الشائع، مستوى التقارير الصحفية مثلاً قد تستخدم كلمة «المفارقة» في وصف أحداث المصادفة أو عندما

يكون الفرق ضئيلاً بين النجاح والفشل في مسألة ذات أهمية عظمى:

> كان فريق انقاذ مبكّر قد مرّ على بعد أمتار قليلة من البقعة التي سقط فيها الفتيان الثلاثة ليلة الأحد. والمفارقة الأخرى أن طائرة مروحية تابعة لمصلحة الطوارىء كانت قد طافت بالمكان في ساعة مبكّرة من صباح الإثنين، لكنها لم تستطع رؤية شيء وسط كثافة الأدغال والأعشاب.
>
> (جريدة العصر)

في كتابة هذا الفصل أفدتُ كثيراً من مقالة <نورمن نوكس> عن المفارقة في **معجم تاريخ الأفكار** مج ٢ ـ ١٩٧٣ تحرير <فيليپ پ. وينر> وكذلك من الفصل الأول عن المفارقة الرومانسية بقلم <آن ك. ميلور> في كتابها بعنوان. **المفارقة الرومانسية الإنكليزية**، ١٩٨٠.

(٣)
تشريح المفارقة

خصائص جوهرية:

لدى النظر في ذلك النمو الهائل الذي أصابه مفهوم المفارقة منذ أواخر القرن الثامن عشر يحق لنا أن نتساءل إن كان ثمة ما يبقي عليها في حالة من التماسك. هل ثمة صفة مشتركة واحدة أو ربما مجموعة من الصفات المتشابهة يظهر بعضها في جميع أمثلة المفارقة وفي المفارقة دون غيرها؟ إذا لم نستطع بيان ذلك لن نستطيع بلوغ مفهوم واضح عن المفارقة أو تبيّن الصفات التي تميز نوعاً من المفارقة عن غيره. يشكّل هذا الفصل بحثاً عن الصفات المشتركة والصفات المميِّزة، معتمداً على أمثلة المفارقة في نهاية الفصل الأول، ولكن ليس على هذه الأمثلة دون غيرها.

المظهر والحقيقة:

«الميزة الأساس في المفارقة تباين بين الحقيقة والمظهر» (هاكون شڤالييه مزاج المفارقة نيويورك ١٩٣٢، ص ٤٢). هل يتجسد ذلك في أمثلتنا؟ إن <مايكل فرين> و <چوسر> و <بتلر> و <گي> و <أورويل> و <ملوك سيام> و <سارة كليگهورن> جميعاً يتظاهرون بشكل لا يصعب تصديقه (الأمثلة ١ ـ ٦) إنهم يقولون أو يفعلون شيئاً لكنهم في

الحقيقة يؤدون معنى مختلفاً تماماً. و <هيستنگر> ودكتور جونسن وعوام روما (الأمثلة ٧ ـ ١٠) جميعاً مطمئنون في افتراضهم، لكنهم في غاية الخطأ، إن الأمور هي كما تبدو عليه أو أنها ستكون كما هو منتظر. ومؤلف إعلان الوفاة و <پورشيا> (المثالان ٨ و ٩) معاً ظنا أن ما يعبّران عنه من مشاعر إنما هي مناسبة تماماً، وبوسعنا أن نرىٰ في المثالين معاني لا تقبل الشك ذات مغزى مغاير. يشير <هاردي> بوضوح (المثال ١١) إلى ما هو في الحقيقة لا مبالاة كونية مجردة فتحسب مفارقة غير لفظية من جانب الإله. (لو أن «ذا مفارقة دنيء فظيع/ قد أقام عناصر الأفلك هذه في غير أوان/ ليراقب التياع ما فيها من أرواح حبيسة» لكان تباين المفارقة بين ما يبدو أن الإله يفعله، في نظر المؤمنين الصادقين، وبين ما كان يفعله حقيقة). وفي المثال ١٢ أ يوجد ما يبدو تعمّداً؛ إذ نشعر أن مثل هذا التنافر الصارخ لا يمكن أن يحدث صدفة. وفي المثال ١٢ ب قد يكون افتراضنا الغرير، الذي تصلحه المفارقة، ان الذنب يجب أن يعاقب لا البراءة. وفي المثال ١٣ يشير <ثرلوال> نفسه إلى واقع الحال وإلى ما يبدو أنه كذلك. وفي المثال ١٤ يكون افتراضنا المغلوط أن العالم منسّق بشكل معقول؛ والآن يقال لنا أن الممثل كلما زاد في ممارسة صنعته ازداد سوءاً، وإن الزمن، إذ يعلمنا كيف نعيش بحكمة، ينتزع منا قدرة العيش نفسها. والطرُفة في المثال (١٥ ب) تبدو معقولة: على المستوى الذي تقدمه المسلسلة ـ وهو جانب يوهم أنه جزء من العالم الحقيقي ـ فطريق الدخول يتضمن طريق الخروج، وبعض الأمور قد تحدث خطأً. لكن الشخصيات المصنوعة لا يعقل أن تتخلىٰ عن، أو تشير إلى، الخيال التي هي من عناصره المكّونة. ثم أن الفنان في تظاهره بالنَيل من فنّه، إنما يدفعنا للإعجاب بذلك الفن.

وكلمة «الحقيقة» كما تستخدم هنا يجب أن تؤخذ على أنها لا تعني سوى ما يراه صاحب المفارقة أو المراقب المتصّف بها على أنها حقيقة. فالذي يكون قد سمع بالدكتور جونسن لكنه لا يعرف إن كان أسلوب رواية ترسترام شاندي قد دام طويلاً أم أنه لم يدم فإنه قد يلمس في كلام دكتور جونسن مفارقة. أما أولئك المسيحيون الذين يستطيعون «الإتكاء مسترخين» وتأمل الأرواح البشرية وهي تتقلّب على النار إلى الأبد فلسوف يغيب عنهم ما يرمي إليه <كارسن ماك كلر> حقيقةً. وفي التاريخ الذي كتبه <اناتول فرانس> بالأسلوب الرمزي نجد عبارة «كان لدى طيور البطريق أفضل جيش في العالم، وكذلك الأمر مع الدلافين» تنطوي على مفارقة قوامها الكشف، عن طريق التضاد، بأن ما يبدو تعبيراً عن حقيقة هو في الواقع، في رأي <أناتول فرانس>. إدعاءات فارغة أو معتقدات مقررة بشكل ذاتي.

وليس كل شيء هو غير ما يبدو عليه يعدّ مثالاً على المفارقة:

تراءى له أن رأى جدلاً
يبرهن على أنه الپاپا
فلما أعاد النظر وجد
أنه رأى قالب صابون ملوّن

(لويس كارول، ختام حكاية سيلڤي وبرونو
لندن ١٨٩٣ ص ٣١٩)

كما أن ليست كل طريقة في قول شيء لتعني غيره تعد مثالاً على المفارقة. فهذا <سپنسر> يكتب <دويسّا> لكي يعني «الكاثوليكية الروحية». وبعبارة أخرى. أن العلاقة بين المظهر والحقيقة ليست علاقة تشابه أو لا تشابه أو تعادل، بل

إنها، كما يقول <شڤالييه>، تضاد «أو تعارض أو تناقض أو تباين أو تنافر أو عدم اتساق».

آيرون وآلازون: التظاهر والغفلة المطمئنة:

إن الأضاليل مثل الأكاذيب والخدع والنفاق والأكاذيب البيضاء والمراوغات مما يوهم بالتعبير عن حقيقة لكنها لا تفعل، يمكن النظر إليها كذلك على أنها تناقضات بين المظهر والحقيقة. وبما أإن هذه لا ينظر إليها على أنها أمثلة مفارقة، فمن الواضح أن المفارقة تنطوي على عنصر أو عناصر أخرى إلى جانب مسألة التضاد هذه. إن كون الخديعة والمفارقة جارَين قريبَين يتضح من الكلمة اللاتينية التي تفيد المعنيّين. فعند <ثيوفراستس> نجد شخصية <آيرون> وشخصية <الآزون> تمثلان الخداع؛ الأول يتخفّى وراء أقنعة تنال من الذات، مراوغة غير ملتزمة، والثاني وراء واجهة من الإدعاءات. لكن صاحب المفارقة الحديث، سواء قام بدور المراوغ أو المتبجّح، فإنه يخادع أو يتظاهر لا لكي يوثق به، بل كما سبق القول، لكي يُفهم. ففي أمثلة الخداع ثمة مظهر يُكشف عنه وحقيقة تُحجب أما في المفارقة فإن المعنى الحقيقي يقصد به أن يُستنبط، أما ما يقوله صاحب المفارقة أو من السياق الذي يقول فيه؛ وهو «يُحجب» بمعنى لا يزيد عن كونه غير صريح، أو لا يقصد له أن يُفهم بشكل مباشر. وإذا وجد بين جمهور صاحب المفارقة من لا يراد له أن يفهم، فإن ما نقدمه لهم إن هو إلا خديعة أو مراوغة، لا مفارقة، رغم أن عدم إدراكهم قد يزيد من متعة المفارقة للجمهور الحقيقي. ان التلميحات والإشارات التي تدفع بالمخاطب أن يكمل عن طريق الاستنباط

ما لم يكتمل قوله قد يراد بها الإعلام أو التضليل: «كان في كمبردج أيام برجس وبقية الجماعة»، أو قد يراد بها المفارقة مثل:

<أليس> سوف تتزوج واحداً من الحرس
(يا لحياة الجندي من حياة صعبة).
تقول <أليس>

(عندما كنا في أول الصبا)

حيث يكون المعنى الحقيقي ما يستنبط من علاقة السبب والنتيجة بين العبارتين، وهو استنباط لا يقع في متناول الطفلة المتكلمة، التي تضعهما متجاورين برغم ذلك.

في ما دعوته بإسم المفارقة الملحوظة ـ مثل مفارقة السارق الذي يُسرَق ـ لا يوجد صاحب مفارقة، لذلك لا يوجد تظاهر بالمفارقة. ولكن يبدو أن اسم المفارقة قد لحق بأوضاع من نوع السارق المسروق عن طريق الإيمان بقوة خارقة أو قدَرٍ أو حياة أو حظ تجسّد بشكل معادٍ. عند شكسبير نجد <عطيل> يرى في الزوج المخدوع الغافل ضحية مفارقة شيطانية:

يا لها من ضغينة جهنمية وخديعة شيطانية كبرى
أن تعانق فاجرة في فراش آمن
وتحسبها عفيفة

(الفصل ٤ المشهد ١، ٧٠ ـ ٧٢)

ما يزال أحدنا يميل إلى القول، وهو يهمّ بالخروج على عجل فينقطع رباط حذائه: «هذا بالضبط ما يُنتظر حدوثه» كأن ثمة أشياء تتعمد أن تحدث فتلحق الأذى. ولكن بما أنه بوسعنا رؤية أوضاع وأحداث على أنها تتصف بالمفارقة من دون أية

علاقة بصاحب مفارقة غير بشري يتصرف مثل ملوك سيام، يمكن القول ان صاحب المفارقة والتظاهر بالمفارقة صفتان أساسيتان في المفارقة الهادفة وحسب.

ومن ناحية ثانية، يبدو أننا في المفارقة الملحوظة وحدها نجد التبجُّح وشخصية المتبجِّح، الذي يكون ضحية المفارقة. (والمتبجِّح عند ثيوفراستس ليس سوى دعيّ. ولكن الملاحظ أن أمثال هؤلاء يميلون إلى خديعة أنفسهم أكثر من خديعة أولئك الذين يتباهون أمامهم ثم ينقلبون إلى تصديق ما توهموه لأنفسهم). تكمن غفلة <پورشيا> في عماها المطمئن إلى المستوى المزدوج في ديانتها. كما تكمن غفلة عوام روما في اعتقادهم الغرير أن بالإمكان التخلص من عدو بنفيه. هكذا قام الأميركيون بدفع فيديل كاسترو إلى أحضان الروس. والغفلة عند <انتيگونه> و <كريون> تكمن في عماهما العنيد تجاه قيمة الإلتزامات المدنية وأواصر القربى. وفي بعض الأحوال لا يكون للمتبجّج أو للغفلة من وجود أكثر من وجود الظل أو الطيف اللاحق. فنحن قد نرى أول الأمر شيئاً يتصف بالمفارقة، مثل قصر في مواجهة كوخ، فتخلق هذه المفارقة الصارخة طيفاً لاحقاً عن الغفلة أو شعوراً منقوصاً بالمفارقة قد يتيح أو لا يتيح التأمل بمثل هذه الأحوال. ومن ناحية ثانية، قد ينظر المرء إلى مثل هذه المفارقات كأنها مفارقات هادفة، أي كما لو أن أحداً قد تعمّد إحداث تنافرٍ صارخ. هنا يفترض وجود صاحب المفارقة لا وجود المتبجّح. وفي كلتا الحالتين إذا قلنا أن مثل هذا التنافر البسيط، مهما كان واضحاً، ينطوي على مفارقة، نكون قد استعملنا الكلمة بمعنى مخفف.

تختلف ضروب التبجح كثيرا في وجوه عدة. فالمتبجّح قد يكون بالغ الغفلة أو مفرطاً في الاطمئنان، أو قد يكون شديد الحذر فيرى كل حفرة سوى تلك التي يقع فيها. فنحن قد نجده موضع لوم شديد، مثل <چارلز> المصارع في مسرحية شكسپير كما تهواه - أين هو ذلك الفتى الشهم الذي اشتدت رغبته في النوم لدى أمّه الأرض؟ - وقد نجده موضع تسامح، مثل <كاثرين> في رواية نورثانجر آبي؛ وقد ننسب إليه التبجّح بشكل يفتقر إلى المنطق و «الأنصاف»: تقع <أليس> ضحية مفارقة في المثال السابق لأن قولها: ياالحياة الجندي من حياة صعبة يجري وكأنها غير واعية أبداً بوجود البيت السابق <أليس> سوف تتزوج واحداً من الحرس - مما يؤدي إلى كونها غير واعية بالأثر الذي يحدثه ذلك التجاور في العبارتين. لكن هذا التجاور بالطبع لا يوجد إلا في القصيدة، لا في العالم الخيالي الذي أطلقت فيه عبارتها البريئة. وقد نجد تبجّحاً كذلك في محاولة عصفور أزرق يريد طرد عصفور أزرق معادٍ يرى صورته على زجاج النافذة. وقد تكون طمأنينة المتبجّح شديدة الوضوح كالذي يتوقع مطمئناً ويتنّبأ بنهاية العالم، فيتخلّى عن جميع ممتلكاته؛ أو قد تكون غائرة في منطوى العبارة: تقول <برتي ووستر> عن شرطي، هو المتبّجح في هذه الحالة، وقد سرقت خوذته: «مسألة مضحكة... رجل يفترض فيه أن يمنع الآخرين من سرقة أشياء من غيرهم فيأتي أحدهم ويسرق منه بالذات شيئاً يخصّه».

لكن الوضع يختلف مع المفارقة الهادفة. فبدلاً من وجود متبجّح لا يعي أن كلامه أو سلوكه في سياق بعينه يتنافر بشدة مع الوضع كما يراه المراقب، نجد صاحب مفارقة يدّعي

الغفلة. فهو إذ يؤكد (بوسائل سيأتي ذكرها) أن معناه الحقيقي سيمكن استنباطه، نجده يكتب كأنه لم يخامره الشك يوماً في ما يبدو أنه يقول، أو أن ما يقوله فعلاً سوف يمكن استنباطه. إن هذه المسحة من الصدق، وهذا الأسلوب المقبَول، إلى جانب عدم إمكان قبول ما يبدو أنه يقال، يشبه غرارة المتبجّح الفعلي أو ضحية المفارقة الملحوظة. إن توكيد مثل هذا التشابه يوجد في الإضطراب غير النادر أو الشك الذي ينجم عنه: يتحدث <ايفلن ووه> عن «الابتسامة الماكرة المطمئنة» في صورة الموناليزا؛ لكن صفة «ماكرة» لا تناسب إلا موناليزا ذات مفارقة بينما صفة «مطمئنة» لا تناسب إلا موناليزا غريرة جعلها ليوناردو ضحية مفارقة. يقول كاتب عن حكاية جنجي في ترجمة جديدة: «إن واحدة من بدائع الكتاب ومصاعبه أن القارىء لا يدري تماماً إن كان <مورازاكي> يقصد مفارقة مهذبة أو أنه محض غرير». يضع <أوكونر> قصيدة <ساره كليگهورن> سابقة الذكر (رقم ٦) في باب «الغرارة».. «نوع من المفارقة يقع بين المفارقة اللفظية والمفارقة الدرامية» (مادة «مفارقة» في موسوعة پرنستن في الشعر وفنونه. لندن ١٩٧٤). تمدح القصيدة بأسلوب المفارقة الاختيار المناسب لملاعب الگولف، أو أنها تقدم الوضع الموحي بالمفارقة لعالم مقلوب القيم، أو أنها تفعل الأمرين معاً. إن الشعار الذي رفع في حرب ڤيتنام والقائل «اقتل شيوعياً في سبيل المسيح اليوم» يمكن أن يفهم على أنه محاكاة مفارقة ساخرة بارعة تغمز قناة أحدى الفرق الغالية في التعصب الأميركي. أو أنه شعار حقيقي جادّ في مقصده فيشكل بذلك للمراقب ذي المفارقة نوعاً من مفارقة الكشف عن الذات مما يعرضه <كارسن ماك كلر> (رقم ٩). وإذا قام صاحب المفارقة بدور المتواضع ـ الزائف أو الحذر ـ الزائف عند شخصية <آيرون> أو بدور المطمئن ـ الزائف عند

<الأزون> فإنه يقوم بدور على أية حال: وهو إذ يكتب بهذا الشكل فإنه ينمّ عن كاتب غرير يشبه <الأزون> في المفارقة الملحوظة.

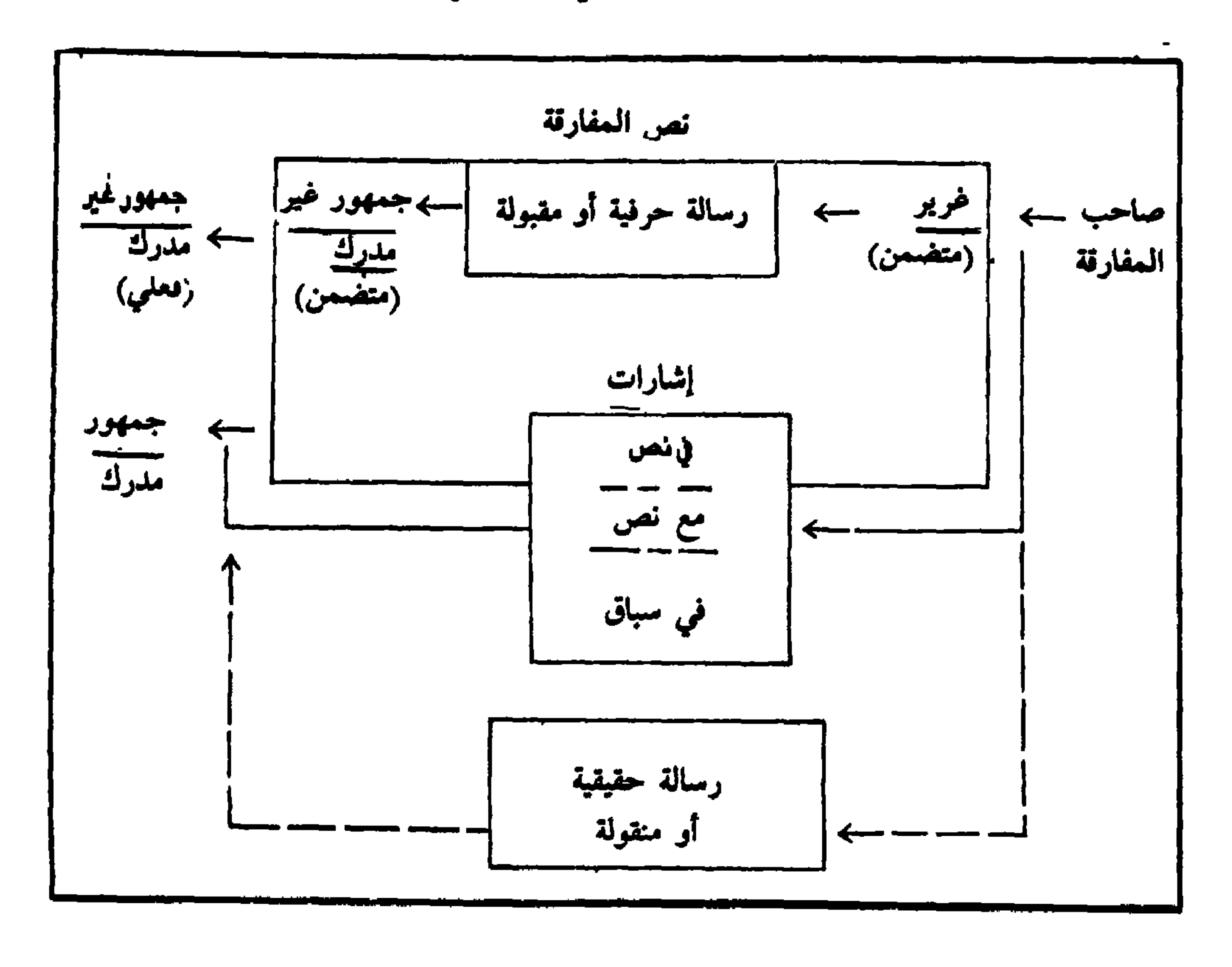
البناء الدرامي:

ما لم يتم تفسير رسالة المفارقة كما أريد لها فإنها تبقى أشبه بيد واحدة تصفّق. وبعبارة أخرىٰ، إن المفارقة الهادفة لعبة يقوم بها إثنان (رغم أنها أكثر من ذلك). فصاحب المفارقة الذي يقوم بدور الغرير يعرض نصاً ولكن بطريقة أو سياق يدفع القارىء أن يرفض ما يُعبِّر عنه من معنى حرفي، مفضلاً ما لا يعبر عنه النص من معنى منقول ذي مغزى نقيض. وقد يكون ذلك أحياناً مما يمكن التعبير عنه بشكل كامل: «يا له من وجه جميل نظيف!» مثلاً، هي عبارة لا تقدم كثيراً من التحدي. ولكن بشكل عام (كما في الأمثلة ٢، ٣، ٥، ٦) يفضل النظر إلى المعنى المنقول على أنه «مجال دلالي كامن» كما تقول <لينه پيترسن> في مقالة لها (بالإيطالية بعنوان «بناء المفارقة عند زينو دي ايتالو سڤيڤو» المجلة الرومية عدد خاص رقم ٢٠ عام ١٩٧٩ ص ١٥: ينظر كذلك وين بوث ـ «فعل إعادة البناء لا يمكن التعبير عنه قولاً إذ يجب أن يتم فعلاً». **بلاغة المفارقة** شيكاگو ١٩٧٤ ص ٣٩). وتتم اللعبة عندما يوجد، بعبارة أرسطو، لا انقلابٌ في فهم القارىء وحسب، بل تبيّن كذلك لصاحب المفارقة وما يقصده فعلاً من خلف تظاهره. وتفسير التلميحات والإشارات الخالية من مفارقة يختلف عن هذه بأنه ينطوي على تبيّن ولكنه يخلو من انقلاب.

تبيّن التخطيطات الآتية، بطريقة مبسّطة، عمليات نقل وتفسير المفارقة الهادفة.

الأدوار والرسائل

السياق الاجتماعي ـ الثقافي



ملاحظات:

١ ـ الأدوار في (درامه) المفارقة تحتها خط. ولكن هناك دور واحد غير مذكور هو دور مقصد المفارقة: من أو ما الذي تقع عليه المفارقة. وقد تضم الأدوار إلى بعضها: الغرير والموضوع، غالباً؛ صاحب المفارقة والموضوع، كما في مفارقة الذات؛ الموضوع والجمهور (مدرك أو غير مدرك)، كما في رحلات گلفر حيث يكون گلفر = الرجل (الإنگليزي) = القارىء؛ صاحب المفارقة والجمهور، كما يحدث عندما يتكلم صاحب المفارقة بأسلوب المفارقة من أجل متعته الخاصة وحدها؛ الموضوع مع جمهور غير مدرك مثل كون <مستر كولنز> هدفاً أمام <بينيت> في رواية كبرياء وتحامل. والجمهور غير المدرك فعلاً لا يوجد في جميع ضروب المفارقة.

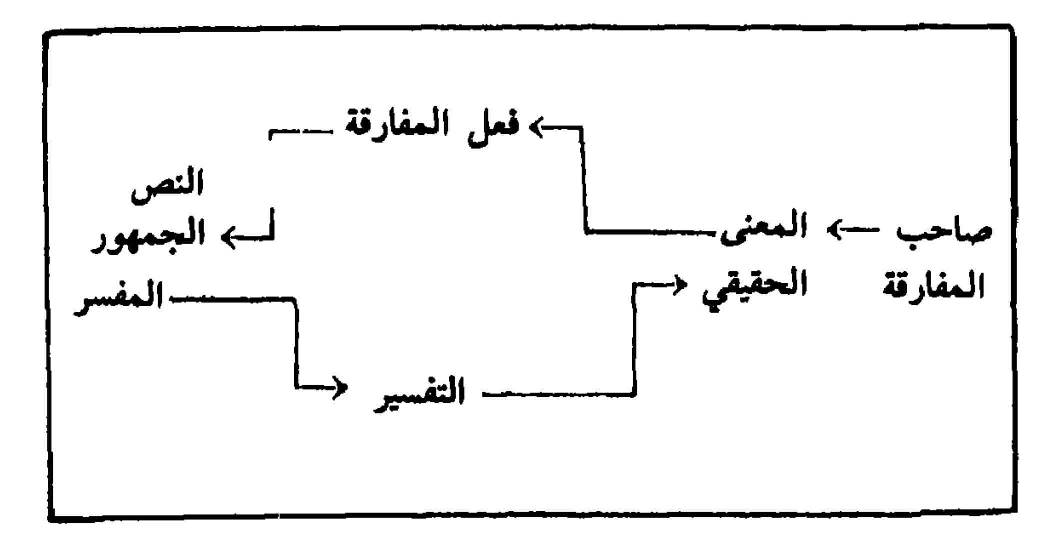
٢ ـ قد تشكل الإشارات جزءاً من النص (مثل التناقضات والمبالغات) أو قد تصاحب النص (مثل الإيماءات). وخلاف ذلك، أو بالإضافة إليه قد يستطيع صاحب المفارقة الاعتماد على جمهور يمتلك نفس القيم والعادات والمعرفة التي لدى صاحب المفارقة نفسه؛ فالإستنكار العام لأكل لحوم البشر يساعد <سويفت> في الإيماء إلى مقصد المفارقة لديه في اقتراح متواضع. وذلك بشكل موجز عابر. قد يكون من المضلل إطلاق تسمية «إشارات في السياق» على هذا الاعتماد على نظام اجتماعي ـ ثقافي عام يمكن الرجوع إليه. لكن<كرستين كيربرا ـ أوريچيوني> (في مقالة بعنوان «مشكلات المفارقة» نشرت بالفرنسية في مجلة علم اللغة وعلم

الإشارة، أعمال مركز أبحاث علوم اللغة والسيمائيات في ليـون، ١٩٧٦، مـج ٢، ص ٣٠) تقـول ان «تفسيـر المفارقة يحمل إلى جانب القدرة اللغوية القدرات الثقافية والفكرية لدى صاحب المفارقة والجمهور». ويقول <وين بوث> (المصدر السابق ص ٤٣ ـ ٤> إنـه «لدى قراءتنا أية مفارقة تستحق الجهد، فإننا نقرأ الحياة نفسها. . . نقرأ الشخصية والقيمة، ونشير إلى أعمق معتقداتنا».

٣ ـ يوصل صاحب المفارقة رسالته الحقيقية إلى جمهوره بمعنى أنـه يزودهم بـوسيلة بلوغها. لـذلـك يشـار إليهـا بـالخط المتقطع.

الرمز وفك الرموز

السياق الاجتماعي ـ الثقافي



ss

ملاحظات:

١ ـ يقصد بعبارة فعل المفارقة (مثل عبارة فرويد «فعل ـ النكتة»):

أ ـ تحول المعنىٰ أو المقصد الحقيقي إلى رسالة مفارقة، مثل تحول اللوم إلى ما يشبه المديح؛

ب ـ إقامة الدرجة المطلوبة من القبول.

جـ ـ توفير الإشارات (عند وجودها).

٢ ـ تضم كلمة «نص» هنا الرسالة المقبولة إلى جانب أية إشارات «في ـ نص» أو «مع ـ نص» التي يقرأها الجمهور مفسراً في سياق اجتماعي ـ ثقافي عام.

٣ ـ يقوم التفسير «بقلب» فعل المفارقة: فتحت تأثير الإشاوات أو تصادم الرسالة مع السياق، يتخلى المفسّر عن صفة القبول ويحوّل المديح إلى لوم، وبذلك يبلغ مأرب صاحب المفارقة.

ثمة بناء درامي معادل في المفارقة الملحوظة، ولكن بشكل ضعيف عادة، حيث يجتمع في دور واحد دور صاحب المفارقة ودور الجمهور ـ المفسّر ليعطينا المراقب المستجيب للمفارقة. وما يزال بوسعنا القول أن ثمة تبيّناً وانقلاباً في الحال في رؤية شيء بعين المفارقة لأن المسألة تدور حول إعادة تفسير شي (حَدث، وضع، حالة، موقف، معتقد أو فكرة): فالمراقب ذو المفارقة يدرك أو يكتشف أن هذا الشيء يمكن أن يرى على أنه نقيضه، بمعنى من المعاني، أي نقيض ما كان يبدو للوهلة الأولى لعين أقل نفاذاً وذهن أقل اطلاعاً. ففي مفارقة الأحداث، حيث يكون القلب في الزمن، لا ينتظر من البناء الدرامي أن

يكون ضعيفاً. ففي مسرحية شكسبير الملك جون يعبّر كل من الأمير الفرنسي والمندوب الپاپوي عن ثقة كل منهما بدعم الآخر أو طاعته؛ فلا يلبث أن يجد كل منهما آماله قد انقلبت.

تأتينا أغلب المفارقات الملحوظة جاهزة، تمّت ملاحظتها من جانب شخص آخر فتقدم إلينا بشكلها المكتمل في الدرامه والرواية والفيلم والصور والرسوم والأمثال والأقوال، فيصبح دور الجمهور أو القارىء أقل فاعلية من دور قارىء تتحداه لعبة التفسير من جانب صاحب مفارقة هادف. وفي هذه الحالة يكون الدرامي اليقظ أو الروائي أو الرسام الهازل هو الأكثر فاعلية. يقول <كيركيگارد> ان المفارقة «لا توجد في الطبيعة لمن هو شديد الاقتراب من الطبيعة أو من البساطة، بل إنها تعرض نفسها لامرىء هو نفسه قد تطور باتجاه المفارقة.. والواقع أن المرء إذ يزداد تطوراً في مجال الجدل يجد أمثلة من المفارقة في الطبيعة بشكل متزايد (المصدر السابق ص ٢٧١ ـ ٢). أن ترى في الحياة شيئاً يتصف بالمفارقة هو أن تقدمه لنفسك على أنه كذلك. (وإذا كان المرء فناناً فإنه سيقدمه للآخرين). وهذا عمل يتطلب، إلى جانب خبرة واسعة في الحياة ودرجة من الحكمة الدنيوية، مهارة يدعمها ظرف، ترى الأشباه في أشياء مختلفة، تميز بين الأشياء التي تبدو متشابهة وتبعد الزوائد، ترى الغاية برغم الأشجار، يقظة إزاء التلميحات والأصداء اللفظية. ويتبع ذلك القول بالتحديد إن المفارقة لا تقع إلا في مجال الاحتمال من الظاهرة وإنها لا تتحقق إلا عندما يتمثلها المراقب ذو المفارقة لنفسه أو يقدمها للآخرين كاتب ذو مفارقة. واصطلاح «المفارقة الملحوظة» يفتقر من أجل ذلك إلى صلابة فلسفية، شأن أغلب المصطلحات.

في باريس شارع يدعى بإسم «مأزق يسوع الطفل». إن رؤية هذا الإسم بعين المفارقة يتطلب من المرء (خلاف من أطلق التسمية) أن يكون حساساً تجاه ظلال المعاني المتنافرة بين «مأزق» و «يسوع»: لكن المفارقة تتقوى عندما يتذكر المرء ما ورد في إنجيل يوحنا. أجابه يسوع: «أنا هو الطريق... لا يجيء أحد إلى الأب إلاّ بي» (١٤/٦). إن حس المفارقة لا يشمل القدرة على رؤية تناقضات المفارقة وحسب بل القدرة على تشكيلها في الذهن كذلك. وهو يشمل أيضاً قدرة المرء إذ يواجهه أي شيء على الإطلاق أن يتخيّل أو يتذكر أو يلاحظ شيئاً يشكّل النقيض على مستوى المفارقة. بهذا المعنى نجتد <ماثيو آرنولد> وقد جوبه «بقناعة مفرطة» عند سر چارلز أدرلي و <مستر روبك> بقولهما.

> نحن جنس من الناس يقف شامخاً فوق العالم أجمع! الجنس الأنگلو ـ ساكسوني العريق، أفضل نسلٍ في العالم الأوسع! أدعو الله أن تدوم سعادتنا الفذّة! إني أسألكم إن كان في العالم كله أو في ما مضى من تاريخ، ما يماثل تلك السعادة؟

فيقابل ذلك بفقرة كان قد قرأها صدفة في جريدة يومية:

> لقد حدثت في (نوتنگام) جريمة فظيعة راح ضحيتها طفل. فقد خرجت الفتاة المدعوّة <راگ> من المشغل هناك صباح السبت ومعها طفلها غير الشرعي. وبعد ذلك بقليل وجد الطفل

ميتاً في منطقة <مابرلي هلز> وعليه آثار الخنق،
فتمّ القبض على <راك> وأودعت السجن.
(وظيفة النقد في الوقت الحاضر، في
مقالات في النقد لندن ١٨٨٤ ص ٢٢ ـ ٣)

الأثر، كما هو المقصود، هو التناقض الناجم عن المفارقة. لقد خدمت الصدفة آرنولد بأن وفّرت له إمكانية مجاورة تتسم بالمفارقة، قوامها صورة راضية وصورة مقلقلة عن الحياة في انكلترا في القرن التاسع عشر. لكن حسّ المفارقة لدى آرنولد هو الذي جمع بين الإثنين، فشكّل بذلك موقف مفارقة. وبالمقابل نجد تعليقاً عابراً من <آرنولد> على قبح الإسم <راگ>/ ورسم الكلمة وصوتها يوحي بمعنى الخرقة/ فيقول «في آيونيا وآتيكا كانوا أسعد حظاً في هذا المجال.. في إليسوس لم يكن ثمة من <راگ> مسكينة!» لكن هذا قد يتحمل إيحاء بالمفارقة على حساب آرنولد عندما نذكر أن قتل الأطفال لم يكن غير معروف في آتيكا وان أفلاطون قد ذهب إلى حد التوصية به (في بعض الأحوال) من إجل جمهوريته الفاضلة.

بوسعنا الوصول إلى نتيجتين من هذه الأمثلة. الأولى أن صاحب المفارقة «المتطور جدلياً»، المليء الذهن، لا يقصر في رؤية المفارقة في أي شيء إذا أراد ذلك؛ فثمة سياق من التناقض دوماً في مكان أو آخر. وهكذا يغدو دور المراقب ذي المفارقة أكثر نشاطاً وإبداعاً مما توحي به كلمة «مراقب». والنتيجة الثانية اننا إذ يحق لنا التساؤل إن كان شيء بعينه قد قيل أو فعل بقصد المفارقة فإننا لا يحق لنا مناقشة حق المرء أن يرى في شيء مفارقة. ولكن بوسعنا مناقشة الحس أو الذوق لديه.

الشعور:

لقد عزلنا التضاد بين «المظهر» و «الحقيقة» على أنه مما يميز الأساس في كل مفارقة. إن الأمر الذي لا يزيد على أنه يبدو وحسب، ينطوي إما على خطأ أو على ادعاء، ومن هنا استقينا التبجّح في المفارقة الملحوظة والغرارة المدّعاة في المفارقة الهادفة. وقد استخدمنا المفهوم الأرسطي في التبينّ والقلب لوصف الطبيعة الحركية في المفارقة على أنها تحرّك من مظهر باتجاه «حقيقة» مضادة. وقد أدى بنا ذلك إلى تمييز الدور الذي تقوم عليه المفارقة، فأما أن يكون لعبة الإثنين، أو أن يكون نمط إدراك في متناول «المنظورين باتجاه المفارقة».

والذي بقي علينا النظر فيه إن كان ثمة نوع بعينه من شعور - صفة مما يتصل بالمفارقة ويجب أن يشكل جزءاً من تعريفها. ولن يصعب الإتفاق على أن مفارقات بعينها قد تؤثر فينا بشكل واضح ولكنها تختلف جداً في هذا المجال: مفارقة مؤلمة في عطيل، إهانة في الظاهر سرعان ما يتضح أنها مديح ظريف، أمثلة من سوء الفهم الكوميدية في إحدى مساخر <فيدو>، أو المريضان في مستشفى الأمراض العقلية في مسرحية <بيكت> بعنوان وات إذ يتفقان «بعد تبادل الآراء» أنه عن طريق «مفاجأة فأر صغير سمين والإطباق عليه» بعد أن اطمئن إليهما إذ كانا يطعمانه الضفادع وفراخ العصافير، ثم تقديم ذلك الفأر إلى فأر أليف آخر ليفترسه «يصلان إلى جوار الله». ان نقاد الأدب عموماً سوف يجدون متعة أكثر في خصائص تتعلق بكل حالة على انفراد مما يجدون في صفة بعينها تشترك فيها أنواع من المفارقة عديدة. أما أصحاب النظريات الأدبية فقد يتفقون مع <نورمن نوكس> في مقالة («عن تصنيف المفارقات» فقه اللغة الحديث، آب ١٩٧٢

ص ٥٣ ـ ٦٣) بأن ثمة أصنافاً عديدة من المفارقة ـ مأساوية، كوميدية، هجائية، عبثية أو عدمية، نقائضية ـ يمتلك كل منها «لونه الفلسفي ـ العاطفي».

ومع ذلك يسعني القول بوجود شعور ـ صفة من نوع بعينه يشترك في جميع أمثلة المفارقة، وإنه ليس بالشيء الذي يمحوه اللون العاطفي الذي يميز أصناف المفارقة أو أمثلتها. وأرى كذلك أن المفارقة موضوع يناقش لأنه شيء واحد وليس أشياء عديدة؛ وأنه شيء ذو قيمة لدينا، لأننا بوصفنا جمهوراً ـ مفسّرين أو مراقبين، يوفّر لنا متعة بعينها، لا لأنه يوفّر لنا أنواعاً من المتعة مختلفة. وبعبارة أخرى، ما أظن ان كان بنا حاجة لإطلاق كلمة «مفارقة» على كل تلك الظواهر لو كان ذلك يعتمد على محض تبيُّن ذهني للخصائص الأساس المذكورة في الفقرة الأولى من هذا المقطع.

يقول <آلان رودرَي> («تسميات للكوميديا»، دراسات في عصر الإنبعاث والعصر الحديث ٦، ١٩٦٢ ص ١١٣) أن «المفارقة ليست مسألة رؤية معنى «حقيقي» تحت آخر «زائف»، بل مسألة رؤية صورة مزدوجة... على صفحة واحدة».

ولكن رغم إننا نرى «الزائف» على أنه زائف فإنه يجب أن يعرض على أنه حقيقي إذا أريد توفير المفارقة. إنَّ تفسير ما يقوله /سويفت/ في اقتراح متواضع/ ليست عملية تتطلب استبعاد المعنى الحرفي؛ لأن ذلك باقٍ يحمل صفة القبول كلما كان <أوديپوس> مخطئاً في الظن أنه قد نجا من قدره؛ لكن إحساسه بالوضع كما بدا له كان حقيقياً. إن صاحب المفارقة الهادفة المتمرس يهدف إلى بلوغ أقصى درجات القبول لمعناه المزعوم؛ والمؤلف المتمرس الذي يعرض المفارقات

الملحوظة يهدف أن يضفي على شخصياته المتبجّحة أقصى درجات الإقناع: <ليدي ماكبث> لا يمكن أن تقول «قليل من الماء يخلّصنا من هذه الفِعلة» وكأنها تشك فيما تقول. ففي المفارقة المزدوجة أو المتناقضة ـ كما في مسرحية <كورنيّ> بعنوان السيد حيث نشعر أن مطالب الحب والشرف المتعارضة إجبارية ومطلقة بشكل متساوٍ ـ كما في جميع أنواع المفارقة، نواجه «حقائق» توجد متجاورة من دون إمكان توافق أو تواصل وكلما عدنا إلى ماكبث أو إلى مفارقة هادفة «رأينا من خلالها»، نجد متعة جديدة في ذلك الشعور الغريب بالنقيضة، بمشاعر النقيضين وبالغامض، بالمستحيل يغدو واقعاً، بواقع متناقض مزدوج.

إن غياب مثل هذا الشعور هو الذي يميز المفارقة عما يكون من الثقل أو الخفة بحيث لا يستحق الإسم. إن عبارة هزء مثل «ما أطيبك من صديق!» لا يمكن أن تكون مقبولة للحظة واحدة على مستواها الحرفي؛ فنبرتها تحمل من شدة اللوم ما لا يفسح مجالاً لشعور بالتناقض. وعلى الطرف الآخر توجد النصوص التي تخفق في تزويد القارىء بأسس لتفسير صحيح، اما بسبب التقصير أو العناد أو المكر، كما نجد عند <فلوبير> وهو يتحدث عن تأليفه معجم الأفكار المستقاة بطريقة تجعل القارىء يتساءل إذا لم يكن هو موضع سخرية من المؤلف (رسالة إلى لويس بوييّه، ٤/٩/١٨٥٠). هنا، بما يختص القارىء البورجوازي الذي يقصده، يكون <فلوبير> مخادعاً مراوغاً لا صاحب مفارقة، ولكن بالنسبة لقراء مثل <بوييّه> يتضح أن المفارقة يعوزها الحس الضروري بالتضاد.

ويمكن التسليم مع <نوكس> أن هذا الشعور بالنقيضة له أهمية خاصة بالنسبة لما يدعوه مفارقة التناقض، ولكن ذلك لا ينفي أهميته في الأنواع الأخرى. وقد يسوغ لنا الآن القول ان ثمة شعوراً ثانياً. هو شعور بالتحرر يميز المفارقة، رغم أنه ليس مقصوراً عليها، وإن الشعورين يتناسبان عكسياً مع بعضهما ويكون الشعور الثاني أكثر أهمية في الأصناف الأخرى من المفارقة التي يسردها <نوكس>: المأساوية، الكوميدية، الهجائية والعدمية. وقد نجمع هذه تحت اسم «المفارقات المغلقة» لأن كل نوع منها يشير إلى «الحقيقة» التي تكشف قناع المظهر، من دون أن تمس ما يميز المظهر من قبول وشبه حقيقة. [مفارقة التناقض مفتوحة بمعنىً أن «الحقيقة» التي تغلقها هي فكرة عن العالم أنه ينطوي على تناقض أو انفتاح! كريون وانتيگونه، طيور البطريق والدلافين تواجه بعضها إلى الأبد].

إنني لست على تمام الثقة أن «التحرر» هي الكلمة الصحيحة أو الوحيدة لتسمية هذا الشعور الثاني، فربما كان ما يعوزنا مجموعة كبيرة من المصطلحات المتعلقة بعلم النفس يناسب كل واحد منها حالة بعينها. وأحد هذه المصطلحات يمكن أن يكون «الكوميديا». يرى <فرويد> أن المفارقة «الهادفة» تكون «شديدة القرب من النكتة.. وتقع بين الأصناف الدنيا من الكوميدي... فهي تحدث لذة كوميدية لدى السامع، ربما لأنها تدفعه إلى صرف متناقض للطاقة، الذي يرى على الفور أنه غير ضروري (النكات وعلاقتها باللاواعي ترجمها عن الألمانية جيمز ستريچي، مراجعة انجيلا رچاردز، ١٩٧٦ ص ٢٣٢). وهي في ذلك تشبه النكات التي «تطلق اللذة بالتخلص من المكبوتات» (ص ١٨٥). يقول ج. ج. سجك

(عن المفارقة وبخاصة في الدرامه ١٩٤٨ ص ٥: ان المفارقة «تستمد قوتها من واحدة من أشد وأقدم وأكثر المتع دواماً في الذهن البشري المتأمل ـ متعة مقابلة المظهر بالحقيقة». أما كونها لذة كوميدية، كما يرى <فرويد> فيتضح من حقيقة أنه لا يستبعد <المزاح المتجهم> من الأوضاع المأساوية التي توجد فيها مفارقة. طبيعي أن عطيل وأويديبوس ملكاً لا تقعان في باب الكوميديا. إنهما من مشاهد العمى، والقول أنهما من المآسي لا ينزع عنهما ما تشتركان به مع لعبة معصوب العينين: لذة كوميدية تشوبها رغبة في الإيذاء والتلّصص. أما أولئك الذين يرون أن المأساوي (أي ما يثير الإشفاق والرعب) والكوميدي يزيح أحدهما الآخر في الحياة أو في الأدب، فهم أنفسهم يتنقّلون معصوبة عيونهم في عوالم لم تتحقق. ويمكن أن نسألهم:

أين كنتَ حين أسستُ [القلب]
أخبر إن كان عندك فهمٌ
من وَضع قياسها. لأنك تعلم

(سفر أيوب ٣٨/٤ ـ ٥)

أين كان <فونتنيل> عندما سخر بعبارة «جدير بالكوميديا» من مشهد في مسرحية <راسين> بعنوان بريتانيكوس حيث يكون <نيرو> متخفيّاً، ويرغم <جوني> أن تمدحه وتتصرف ببرود تجاه عشيقها <بريتانيكوس> لكي تنقذ حياته؟

توحي كلمة <كوميدي> بدرجة من <البعد> على المستوى النفسي، بين المراقب المستمتع والموضوع الكوميدي؛ كما توحي كلمة «تحرر» بكلمات مثل: انفكاك، انفلات وهذه بدورها توحي بأمثال: موضوعية، فتور. تشكل هذه الكلمات في اجتماعها ما يمكن أن يدعي المثل الأعلى لموقف

المفارقة المغلقة الذي يتميز عاطفيا بمشاعر التفوق والحرية والمتعة، ورمزياً بالنظر من علٍ من مركز قوة أو معرفة متفوق. يقول <گوته> ان المفارقة ترفع الإنسان «فوق السعادة أو الشقاء، الخير أو الشر، الموت أو الحياة».

ويقارن <آمييل> بين «الشعور الذي يجعل الإنسان جاداً وبين المفارقة التي تتركه طليقاً». كما يتحدث <توماس مان> عن المفارقة بأنها:

> نظرة شاملة رائقةَ صافية، هي نظرة الفن نفسه، بمعنى أنها نظرة أقصى الحرية والهدوء والموضوعية التي لا تشوبها قيود أخلاقية.
>
> («فن الرواية» في **الرؤية الخلّاقة**
> تحرير بلوك وسالنگر، ١٩٦٠، ص ٨٨)

عند لوكريتيوس ولوكان ولوقيان وكيكيرو ودانته وچوسر وشكسپير وبيكن وهاينه ونيتشه وفلوبير وآمييل وتنسن وميريدث، إذا تجاوزنا الكتاب المقدس، نجد أن النظرة من علٍ إلى أعمال البشر تبعث على الضحك، أو الابتسام في الأقل.

إن المراقب ذا المفارقة، الذي يعي دوره مراقباً، يميل إلى تصعيد شعوره بالحرية واستنباط مزاج من القناعة والهدوء والمرح بل من الحبور، ووعيه بعدم وعي الضحية يدفعه أن يرى الضحية مقيداً أو متورطاً من حيث يشعر هو بالحرية، ملتزماً من حيث يشعر هو بالإنفلات: تتقاذفه العواطف والمضايقات والتعاسة، بينما المراقب هادىء رائق، بل مندفع للضحك؛ واثق مصدّق أو غرير بينما هو ينتقد ويشكّك أو يقتنع بتأجيل الحكم. وإذ يكون موقف المراقب موقف رجل يبدو عالمه حقيقياً ذا معنى يجد عالم الضحية وهمياً أو غير معقول. في

حديثه عن مختلف أنواع الأبطال في الرواية يقول <نورثرب فراي> إذا كان البطل «دون مستوانا في القوة أو الذكاء بحيث يراودنا شعور بالنظر من علٍ نحو مشهد عبودية أو إحباط أو عبث، فإن البطل يقع في باب المفارقة» (تشريح النقد ١٩٥٧ ص ٣٤). من وجهة النظر هذه يكون المثل الأعلى لصاحب المفارقة هو الله «الساكن في السموٰات يضحك. الربّ يستهزىء بهم (مزامير ٢/٤).

إنه صاحب مفارقة دون منازع لأنه عليم، قدير، متعال، مطلق، لا يحدّه حدّ، طليق. والمثل الأعلى للضحية، على نقيض ذلك، يُرى متورطاً مغموراً في الزمن والمادة، أعمى، طارئاً، محدداً غير طليق ـ مطمئناً في عدم وعيه ان هذه هي ورطته.

يمكن سرد عشرات الأمثلة حيث يُظن الآلهة فيها مشاهدين من مسرح أو من كوّة التلقين، محرّكي دمى أو لاعبي لعبة يكون الناس فيها دمى أو أوراق لعب أو قطع شطرنج. ويمكن معادلة هذه جميعاً مع صور عن الفنان على هذا الشكل من أشكال الآله، يعادله في علاقته مع «خليقته». يقول <فريدريك شليگل> في حديثه عن <گوته> في ڤيلهيلم مايستر: «يبدو أن المؤلف نفسه يتناول الشخصيات بدرجة من الخفة والنزق حتى لا يكاد يذكر بطله من دون مفارقة، وينظر بابتسامة نحو رائعته نفسها من أعالي روحه السامقة» («عن مايستر گوته» ١٧٩٨ في النشرة النقدية /بالألمانية/ مج ٢، هانز آيخنر، پادربورن وميونخ ١٩٦٧، ص ١٣٣). يذكّرنا <جيمز جويس> برأي <فلوبير> في التوكيد على بُعد المفارقة الذي يجب أن يقيمه المؤلف، بوصفه «إلهاً خفيّاً» بينه وبين خليقته.

إن هذه المشاعر من التفوق والإنفصال والمتعة والرضا مما يميز المفارقة، وبخاصة في ما دعوته بالمفارقة المغلقة، قد يعكس مزاج بعض أصحاب المفارقة والمتحمسين لها. ولكن على المرء أن يفرّق بين المشاعر التي تحرّك صاحب المفارقة فتُستَثار لدى قرّائه وبين الشعور ـ الصفة الذي يميز المفارقة نفسها.

كان <سويفت> يحس بالأثر المدمّر للغضب الشرس، لكنه في مفارقته كان يتصرف ببرود حتى في أكثر كتاباته مرارة، في «اقتراحه المتواضع» أن يقوم أصحاب الأملاك في إيرلندا من البروتستانت الإنكليز بإعادة العافية الاقتصادية إلى البلاد عن طريق شراء وأكل أطفال الكاثوليك المعدمين العاطلين عن العمل:

> أما عن مدينتنا دبلن، فيمكن تعيين مسالخ لهذا الغرض، في أكثر الأماكن ملاءمة، والقصّابون لن نكون في عوزلهم، ولو أنني أوصي بشراء الأطفال أحياء وتقديمهم للسكين وهم بعد على حرارتهم، كما نفعل عند شواء الخنازير.
>
> (جوناثان سويفت، إقتراح متواضع)

إن الشعور الذي كان من الطبيعي أن يجد تعبيراً عنه في صرخة لوعة ويأس قد تحوّل هنا إلى حديث اقتصادي متعقّل لا تشوبه سوى نبرة صاحب الإقتراح المتواضع الراضية القانعة. استطاع <سويفت> أن يسيطر على الدافع للبوح بما يشعر: فثمة توقف، وإبعاد، وعَقلَنَة، وفي النهاية حيث لا يمكن لشيء أن يبلغ أثراً عاطفياً أكثر من ذلك، تم إنجاز شيء قولاً وفعلاً.

ss

تحدث <أناتول فرانس> مرة فوضع المفارقة إلى جانب الأشفاق. قال: إن المفارقة التي يقدّر هي مفارقة محوطة باللطف والكرم. كما بحث آخرون عن علاقة أقرب، عن مفهوم مفارقة يكون فيه التعاطف من المكونات الأساس، لا يقل عن التجرّد.

ونجد <توماس مان> مثلاً في رواية لوته في ڤايمار وفي غيرها يرى أن المفارقة شيطانية وإلٓهيّة معاً. عدمية وشاملة. موضوعية وودية. ولا شك أنه كان على علم بتطورات مشابهة عند <فريدريك شليگل> حيث نجد، كما مرّ بنا، أن الإبداع المتصاعد الذي كان مكملاً لتحديد الذات يمكن أن يُرى كذلك على أنه مظهر فهم جدلي أوسع للمفارقة. وربما كان مما لا بد منه في عصر نسبيّ ينتقد ذاته أن تتطور المفارقة بهذا الشكل من الحالة المغلقة إلى هذه الحالة المفتوحة أو المتناقضة، التي تجمع التجرّد والإنغماس، النقد والتعاطف. وقد يصل بنا الأمر إلى رؤية مخاطر في المفارقة كما يعرّفها <توماس مان>:

> تلك المفارقة التي تنظر إلى الجانبين، التي تلعب بمكر ولا مسؤولية ـ ولكن لا تتخلى عن الكرم ـ بين الأضداد، غير متعجّلة أن تتحيز إلى جانب أو تصل إلى قرارات يمكن أن تظهر قبل أوانها.

«گوته وتولستوي» في مقالات من ثلاثة عقود ترجمة لوڤه ـ پورتر، لندن ١٩٤٧ ص ١٧٣).

إن المفارقة المفتوحة أو المتناقضة، كما أوضح <كيركيگارد> و<وين بوث> تميل أن تتطور إلى نسبية متسارعة، يمكن إنقاذها منها، نظرياً في الأقل، بدعوة لإحلال النظام في شكل ضحك مفارقة متجدد يصدر من علٍ، بل ربما يمكن أن يصدر عن ضرورات الحياة العملية.

خصائص متغيّرة

لدى متابعة تطور مفهوم المفارقة وتحديد خصائصها الجوهرية، ظهرت بعض الفروق بين طبقات المفارقة، أبرزها الفرق بين المفارقة الهادفة والمفارقة الملحوظة، والفرق بين المفارقة المفتوحة (أو المتناقضة) وقد اقترح تسمية المفارقة المتناقضة <نوكس> («المفارقة» **معجم تاريخ الأفكار** مج ٢، ٢٩٧٣، ص ٦٢٧) الذي يسرد أربعة صنوف أخرى منها ويميز الخمسة عن بعضها على أساس معايير ثلاثة (أغيّر فيها قليلاً هنا):

١ ـ موقف نحو ضحية المفارقة يتراوح بين درجة عالية من التجرد إلى درجة عالية من التعاطف أو لتمثّل.

٢ ـ مصير الضحية: انتصار أو اندحار.

٣ ـ مفهوم الحقيقة: إن كان المراقب ذو المفارقة يعتقد الحقيقة تعكس قِيَمَهُ أو إنها معادية لجميع القيم البشرية.

وهذه تعطينا أربع مفارقات مغلقة:

١ ـ حقيقة تعكس قيم المراقب:

أ ـ (مفارقة كوميدية [«كوميدية» بمعنى النهاية السعيدة] تكشف عن انتصار ضحية متعاطف). (كون توقعاته الكئيبة الراسخة تندحر يجعل وضعه كوميدياً بالمعنى السائر كذلك).

ب ـ (مفارقة هجائية، تكشف عن اندحار ضحية غير متعاطف).

٢ ـ حقيقة معادية لجميع القيم البشرية (لذلك يكون الاندحار لا بد منه).

ss

جـ ـ (مفارقة مأساوية. يشيع فيها التعاطف مع الضحية).

د ـ (مفارقة عدمية. تجرّد هجائي فيها يوازن التعاطف أو يســوده، ولكن درجـة ن التمثّـل تتبقّى دائماً لأن [المراقب] يساهم بالضرورة بمصيبة الضحية.

الصنف الخامس من المفارقة المتناقضة مفتوح أو يجمع النقيضين بما يخص التعاطف (قد يكون مثلاً ضحيتان متعاطفتان بنفس الدرجة)، والنتيجة (اندحار هو في الوقت نفسه انتصـار)، ومفهوم الحقيقـة («كل شيء نسبي: الحقيقة أحياناً تعكس وأحياناً لا تعكس القيم البشريـة») لا يفرّق <نوكس> بين المفارقة الهادفة والمفارقة الملحوظة، لكن من الواضح أنه يفكر في إطـار الثانيـة. وما يعـادل أ، ب في سياق المفـارقة الهادفة سيكون مثلاً (الذم من أجل المدح) و(المدح من أجل الذم). ولا يمكن وجود معادلات «هـادفة» لكل من ج ،د لأن حقيقة توصف بأنها معادية سوف تخفق في إضفاء الأصالة على المعنى الحقيقي لدى صاحب المفارقة.

في ما تبقَى من هذا المقطع ستكون الخصـائص المتغيرة التي أتناولها تلك التي تؤثر في نوعية المفارقة. بوسعنا أن نسأل ما الذي يجعل وضعاً بعينه، أو حدثاً، أكثر مفارقة من غيره، ونسأل كذلك ما الذي يمكن فعله لتصعيد المفارقة في وضع درامي أو تحسين الأثـر البلاغي أو الفني في أحـد أسـاليب المفـارقـة. أحسب من المسلّم به أن المرء لا يقدر أن يكون مهتماً بالمفارقة وغير مهتم بنوعية المفارقة: فإن محاولتي في المقطع السـابق لأبيّن أن الخصائص الجوهرية في المفارقة تشمل شعور ـ صفات معينـة ينطوي على هـذا المعنى. وحيث أنني سأتنـاول طـرق

تصعيد المفارقة فقد أبدو كمن يصف قواعد للفنانين. وهي عملية موضع شك، لأن الفنانين يوصفون بأنهم أولئك الذين يعرفون كيف يكسرون قواعد الفن لمصلحتهم. لذا فإن أي شيء مما يتبع يظهر عليه أنه قاعدة يجب أن يفهم على أنه مسبوق بعبارة «عند تساوي الأشياء الأخرى».

إن المفارقة المؤثرة بلاغياً، الممتعة جمالياً، أو الجذّابة وحسب، تدين بنجاحها كما يبدو. بشكل رئيسي إلى واحد أو أكثر من عدد صغير من المبادىء والعوامل. وبعض هذه يبدو أنه مظاهر من مبدأ أكثر شمولاً بحيث لا أستطيع تبينه.

مبدأ الاقتصاد:

من الناحية الأسلوبية، المفارقة ضرب من التأنّق، هدفها الأول، كما يخبرنا <ماكس بيربوم> وهو صاحب مفارقة متأنّق، «إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً». وصاحب المفارقة المتمرّس يستعمل من الإشارات أقلّها. فهو لا يحمل على شرور الإفتقار إلى الدقة التاريخية عندما يستطيع القول مع <جين أوستن> أنه يحسب «الحقيقة... مسألة يمكن التماس العذر لها عند المؤرخين». فهو مثل المصارع الياباني أو المحفّز الكيماوي الذي لا يبدأ فعله إلا ليحرّك الإمكانية ذاتية التدمير لدى خصمه: فالمحاكاة الساخرة والتحجيم حدّ التفاهة والموافقة بأسلوب المفارقة والنصح والتشجيع والسؤال البلاغي وبضعة أشكال من أساليب المفارقة يمكن أن تقع جميعاً في هذا الباب من الاقتصاد في الجهد. إن صاحب المفارقة الذي يخفي هجومه وراء قناع من الغرارة أو انعدام الحساسية يقول لنا ان الذكاء والحساسية لا حاجة لهما لتدمير مثل هذا الخصم الضعيف.

في المفارقة الملحوظة نجد نفس المبدأ فاعلاً: يتفجّر بالقنبلة صانعها. الشمع الذي لصق جناحي <ايكاروس> وساعده على الطيران من كريت، يعاد استخدامه، بعد أن ذوّبته الشمس، ليكون سبباً في سقطته: «التوفير، التوفير ياهوراشيوا!»[1]. ومبدأ الاقتصاد يبدو فاعلاً حتى عندما يتفجّر صنانع القنبلة بواحدة صنعها غيره شريطة أن يمكن رؤية الضحية والمضحّي على أنهما واحد. لذلك يكون من باب المفارقة أن يغدو الأشرار أنفسهم ضحية شرورهم، وأكثر من ذلك مفارقة أن يغدو مجرم يمارس درجة عالية من الإجرام ضحية مجرم آخر يمارس نفس اللعبة بالضبط . بهذا المعنى، اقتصادياً، يكون كمن سقط في حفرة حفرها بنفسه.

مبدأ التضاد العالي:

الطريقة الثانية لتفسير لماذا يكون من المفارقة أن يُسرق السارق أو يغرق مدرّب السباحة هي الإشارة إلى أن هذا الأمر غير محتمل الحدوث، أي الإشارة إلى الفرق بين ما ينتظر حدوثه وبين ما يحدث فعلاً. وكلما ازداد هذا الفرق كبرت المفارقة: «في أي غور تنظر/ من أي شاهق هويت!» تتخذ تضادات المفارقة أشكالاً عديدة: سبب تافه ونتيجة عظيمة (بسبب حاجة لمسمار. . . آلت المعركة إلى اندحار): توقعات عظيمة وهبوط مفاجىء: جهود هائلة لبلوغ أعلى هدف تعرقلها في آخر لحظة محض صدفة. وقد يقع الفرق بين حتمية نتيجة أو يقينيّة حقيقة وبين مظهر تردد أو عشوائية أو إمكانات مفتوحة. ان ما يدعوه <نوكس> بإسم المفارقة العدمية يمكن تصعيده بزيادة الظلم، وتوسيع الفرق بين الذنب والثواب غير المستحق، بين البراءة والعقاب.

مبدأ التضاد العالي هذا ينطبق كذلك على المتبجِّح. فبدلاً من توسيع الهّوة بين المظهر والحقيقة أو بين التوقع والحدث، بوسع المرء تضخيم ثقة المتبجّح العمياء أو ما يبديه من حذر أوْ براعة أو صبر في محاولته تجنب المحتوم. قد يكون الإطمئنان والحذر نقيضان، لكنهما عند المتبجِّح متعادلان لأن حذره ينطوي عند نقطة عمياء تماماً في المكان الذي يجب ألا تكون فيه. ويمكن تصعيد المفارقة بعرض المتبجِّع لا في هيئة المطمئن أو القلق وحسب بل بتصويره يتصف بهاتين الصفتين بالذات. في مسرحية شكسبير ضاع جهد الحب يفلح <كوستارد> في آخر المطاف في إقناع <بيروانه> أن ثلاث شجرات ليست تسع شجرات.

موقع الجمهور:

في المسرح بوجه خاص، تعتمد نوعية المفارقة كثيراً على ما إذا كان الجمهور على علم بالنتيجة أو بالوضع الحقيقي أو أنه لا يعلم ذلك حتى يعلمه الضحية. ففي الحالة الأولى تكون المفارقة مشهد عمى، ويمكن تصعيدها أكثر إذا كانت كلمات الضحية تنطبق لا على الوضع كما يراه هو وحسب بل كذلك على الوضع كما يراه القارىء أو يعرفه الجمهور. وهكذا نجد في قصيدة <آرنولد> الأب <رستم> في مواجهة ابنه <زهراب> «ويخفي كل منهما شخصيته عن الآخر ويجهل كل منهما شخصية الآخر» ويقول:

لأني واثق لو أن رستم العظيم وقف
أمام وجهك اليوم، وكشف عن نفسه
لما عاد ثمة من حديث عن القتال.

(زهراب ورستم ٣٧٠ ـ ٢)

على المسرح تكون هذه الوسيلة من وسائل الوعي الحذر، بعبارة <برتراند ايڤانز> في كتابه كوميديات شكسبير (اكشفورد ١٩٦٠)، مما يمكن تنويعه بطرق متعددة: فالجمهور وحده قد يدرك المغزى الكامل لما يقال: شخصية أو أكثر من الشخصيات يمكن أن تعلم كلياً أو جزئياً ما يعلمه الجمهور: شخصية يجهل الأمر قد يقول أو يسمع عن غير قصد ما قد ينقلب لصالحه أو عكس ذلك؛ وجود أحد الشخصيات قد يُحجب عن شخصية أخرى أو أكثر أو عن جميع الشخصيات) مثل هذه الشخصية المحجوبة قد يكون على علم بما يجري أو قد يكون غافلاً: وهو قد يخاطب الجمهور أو لا يزيد على أن يرى أو يبلغه أمر قد يكون لصالحه أو عكس ذلك. في أكثر مشاهد المفارقة توتراً مما أذكر في الكوميديا أو المأساة يرى الجمهور الشخصية «أ» محجوبة، و «ب» الشخصية التي تعلم ذلك ولكنها لا تريد إفشاء السر وتحرص على منع «ج» الذي يجهل أمر الحجب أن يقول ما يمكن أن يثير «أ» ويجلب الضرر لنفسه وللشخصية «ب». مثل هذا الموقف يمكن أن يوجد في مدرسة الفضائح وفي بريتانيكوس. برغم ذلك توجد مفارقات مؤثرة يبقى الجمهور فيها غافلاً عما يحدث. <شيرلي هازارد> في روايتها مرور ڤينوس (نيويورك ١٩٨٠) تعبِّر حيلةً على القارىء بأن توحي له أن شخصية قالت للبطلة «نحن الناس العاديون يمكن أن نعبِّر بشكل من الأشكال كيف يمكن أن تسير الأمور معنا» سوف تموت بعد ثلاثة أشهر في حادث طائرة. لكن المؤلفة لا تدع القارىء يعرف حتى نهاية الرواية أن البطلة سوف تكون على نفس الطائرة.

SS

الموضوع:

عند تساوي الأمور الأخرى يختلف تأثير المفارقات بنسبة الرصيد العاطفي الذي أودعه القارىء أو المراقب في الضحية أو في موضوع المفارقة. ان هذا القول لا يعني التخلّي عن آفاق الفن والمفارقة ودخول آفاق من صرف الذاتية والتفصيل الفردي؛ ان المجالات المهمة التي سرعان ما تثير المفارقة هي، للسبب نفسه، المجالات التي يودع فيها أكبر رصيد عاطفي: الدين، الحب، الأخلاق، السياسة، التاريخ. وسبب ذلك بالطبع أن هذه المجالات تتميز بإنطوائها على عناصر متناقصة: الإيمان والحقيقة، الجسد والروح، العاطفة والعقل، الذات والآخر، ما يجب وما هو واقع، النظرية والتطبيق، الحرية والحاجة. أن استغلال هذه على مستوى المفارقة معناه الدخول في مجال سبق للقارىء دخوله وهو به مشغول.

ss

(٤)
ممارسة المفارقة

المفارقة اللفظية :

في هـذا الفصل الأخيـر سأتنـاول، في انتقـاء، أمثلة من المفارقة وهي تقوم بدورهـا، وفي هذا المقـطع سوف أتنـاول المفارقات الهادفة التي تكون وسيلتها اللغة. وكما سيمرّ بنا، ليس من الممكن دائـماً تمييـز المفـارقـة الهـادفـة عن عـرض المفـارقـة الملحوظة، ولكن بوجه عام يكون التفريق واضحاً: ففي المفارقة الهادفة يقول صاحب المفارقة شيئاً من أجل أن يرفض على أنه زائف، مُساءٌ استعماله، من جانب واحد. . . إلخ؛ وفي عرض المفـارقة الملحـوظـة يعـرض صـاحب المفـارقـة شيئـاً يتصف بالمفارقة ـ موقفاً، سلسلة أحداث، شحصية، عقيدة إلخ ـ مما يوجد أو يجب أن يرى على أنه يوجد مستقلاً عن العرض.

إن البلاغي الواثق قد يستطيع تمييز كثيـر من الطرق التي تؤدي المفارقة كثرة الطرق التي تستخدم بها الكلمات. وسوف أقتصر على أشهر أنواع المفارقة اللفظية، وأغلبها يكون أسلوبها الأساس اما السيـر مع هـدف المفارقـة وإبرازه، أو النيـل من الذات، وهو أسلوب الإغراق أو النقش الغائر.

إن أبسط أمثلة «الإبراز»، في المفارقة اللفظية المديح بدل الذم، مثل عبارة «التهاني» التي نقولها في حق أخرق تسبب في فعلة مؤذية. ويمكن تطوير ذلك في عدد من الإتجاهات. وربما

كانت اشهر أمثلة الموافقة المتصفة بالمفارقة في الأدب الإنكليزي صورة الراهب الدنيوي كما يعرضها (چوسر):

فقلت إن رأيه مصيب.
لمَ كان عليه أن يدرس فينقلب مجنوناً،
من طول ما ينصبّ على كتاب في دير،
أو يشتغل بيديه، ويكدح
كما فعل صاحب له؟ كيف يمكن خدمة الدنيا؟
(حكايات كانتربري: المقدمة العامة ١٨٣ - ٧)

في إرشادات للخدم يوجّه <سويفت> هجاءه نحو حماقات الخدم وأغلاطهم متخذاً شكل توجيه النصيحة لهم أن يعملوا ما هم في الغالب يعملون، ويكرر أعذارهم العرجاء: «في فصل الشتاء أوقد نار غرفة الطعام دقيقتين قبل تقديم العشاء لكي يرى مخدومك إلى أي مدى أنت توفّر في فحمه». في روح القوانين يقول مونتيسكيو مدافعاً عن العبودية بشكل يفتقر إلى الحكمة.

إن شعوب أفريقيا، بعد أن قضوا على شعوب أميركا، صار عليهم استعباد شعوب أفريقيا لغرض تنظيف جميع تلك الأراضي. سيكون السكّر غالي الثمن إذا لم يكن لدينا عبيد لزراعة قصب السكّر. إن تلك الشعوب سوداء من الرأس إلى القدم، وأنوفهم فطساء بحيث يغدو من المستحيل الشعور بأية شفقة تجاههم. لا يسعَ المرء أن يتصوّر الله الحكيم العادل يضع روحاً، بل روحاً فاضلة في جسد أسود في أرجائه جميعاً.
(الكتاب ١٥ الفصل ٥)

المبالغة أكثر الوسائل يسراً «لرفع» موضوع الهجوم. إن أحد أفضل الأمثلة في الإنكليزية يجب أن يوجد عند <چوسر> في حكاية التاجر. يخطر ببال «الفارس النبيل» في هذه الحكاية أن يتزوج وهو في الستين: فنجده يمدح الزوجات والزواج بما لا يقل عن ١٣٠ بيتاً:

اتخاذ زوجة شيء عظيم،
وبخاصة عندما يكون الرجل أشيباً:
عندها تكون الزوجة ثمرة كنزه
عندها يجب أن يختار زوجة شابة جميلة
(١٢٦٨ - ٧١)

إذ ما الذي يمكن أن يكون ألطف من زوجة
مخلصة وكذلك مطيعة
تحافظ عليك في الصحة والمرض، رفيقة
لا تتخلى عنك في السرّاء والضرّاء
(١٢٨٧ - ٩٠)

زوجة! تباركت أيتها القديسة مريم!
أنىّ للرجل أن يصيبه أي مكروه
عندما تكون لديه زوجة؟ في الحق لا أعرف الجواب
(١٣٣٧ - ٩)

تحفظ أمواله، ولا تبذّر شيئاً منها:
وكل ما يحبّه زوجها، تحبّه هي كذلك:
لا تقول مرة «لا» إذ يقول هو «نعم»
يقول: «افعلي هذا»: تقول «حاضر سيدي»
(١٣٤٣ - ٦)

لأن <الفارس النبيل>، يقدِّم على أنه صادق في ما يقول، فإن الذي أمامنا، بكل تحديد، هو مفارقة ملحوظة. ولكن بما أن الذي يقدِّم ذلك هو التاجر الشقي في زواجه فبوسعنا أن نتصورّه بسهولة يقايض درع الفارس بمفارقة مريرة (وربما كان چوسر يريدنا أن نرى ذلك مسليّاً). تعريفاً، تنتهي علمية «التحجيم حتى التفاهة»، بتدمير موقع الخصم: لكنها حين تبدأ يفترض أن ذلك الموقع في حوزة الخصم في الأقل. ونجد مثالاً مختصراً جيداً في قصيدة <بريخت> بعنوان «الحل» عن انتفاضة العمال عام ١٩٥٣ إذ «تبرز» القصيدة بشكل مؤثر جداً التناقض الكامن في ادعاء المانيا الشرقية إنها ديمقراطية شعبية:

بعد انتفاضة السابع عشر من حزيران
قام أمين سر اتحاد الكتّاب
بتوزيع نشرات في درب ستالين
تقرأ فيها أن الشعب
قد خسر ثقة الحكومة
وأنه يستطيع استعادتها فقط
بمضاعفة الجهود. ولو كان الأمر كذلك
أليس من الأسهل لو أن الحكومة
حلّت الشعب
وانتخبت آخر غيره؟

(«الحل» ترجمة مارتن إسلن انكاونتر حزيران ١٩٥٩ ص ٦٠)

في عام ١٧٥٦ نشر <سوام جيننز> كتاباً بعنوان استقصاء حرّ في طبيعة الشر ومصدره يقدم فيه تفسيراً للشقاء البشري بافتراض وجود «كائنات أسمى... لها القدرة أن تخدعنا وتعذبنا

وتدمرنـا، لأغراض لا تتعلق إلا بمتعتهـا وفائـدتها» ولـذا فهي تعاملنا كما نعامل نحن الحيوانات الأدنى (أعمال سوام جيننز لندن ١٧٩٠ ج ٣ ص ٧٢). مثل هذا التأمل العقيم آثار دكتور جونسن أن يواصل:

> لا يسعني مقاومة الإغراء في تأمل هذا التشبيـه، الـذي أحسب أن كان بـوسعـه الاستمـرار فيـه، فيكسب جدله بذلك كثيراً. كان بوسعه أن يبيّن أن هؤلاء «الصيادين الذين يطاردون الإنسان» لـديهم أنواع من التسلية تشبه ما لدينا. فكما نُغرق الجراء وصغـار القطط تـراهم يسلّون أنفسهم، بين حين وآخـر، بـإغـراق سفينـة، أو يحيـطون بميادين <بلنهايم> أو أسوار <پراغ> كما نحاصر نحن قنّ دجاج. وكما نفعل إذ نصيب طائراً في طيرانه تراهم يفاجئون المرء وسط عمله أو لهوه ليطرحوه أرضاً مصاباً بالسكتة. وقد يكون بعضهم من رفعة الذوق بحيث يجد متعة في عمليات الربو تشبه ما يجده الفيلسوف في آثار المنفاخ. فأن تصيب أمرأ بتطبّل البـطن يورث من السـرور ما يـورثه نفخ ضفـدعة. مـا أكثـر مـا نعمت هـذه المخلوقـات المرحة بتقلّبات الوجع: فمن بواعث السـرور أن ترى المرء يسقط بنوبة صرع، ثم يعود إلى وعيه ليسقط من جديد، من غير أن يعرف لذلك كله سبباً. وبما أنها كائنات أكثر حكمة وقوة منا فإن لديها أنواعاً من التسلية أكثر مما لدينا؛ إذ ليس لدينا من وسيلة للحصول على تسلية سريعة دائمة كما في بُرحاء نوبات النقرس وحصاة الكلى، مما

> لا شك فيه أنها تبعث على السرور، وبخاصة إذا
> كان المشهد تتخلله أمثلة من التعثّر والضياع لدى
> من أصابهم العمى والصمم.

وبعد أن يتخذ <جونسن> نظرة أوسع يحمل <جيننز>
نفسه إلى المسرح.

> ثمة لعبة استطاع الحقد الممراح لهذه الكائنات أن
> يجد وسيلة للتمتع بها، ليس لدينا لها من معادل
> أو شبيه. فتراهم بين الفينة والفنية يصطادون أحد
> البشر ممن يفخرون بحسن الجسوم فيملأون
> العقل منه بأفكار واهية ويقيمون على ذلك حتى
> يتخذون منه لعبة في شكل مؤلف رسائل فلسفية.
> ثم يندفع المسكين في شراك التصوّف، ويتخبّط
> في أجوف القول حتى يصطنع كلام الواثق عن
> ميزان الوجود، ويقدِّم حلولاً يعترف هو نفسه أنها
> تستحيل على الفهم.
>
> (أعمال دكتور جونسن لندن ١٨٢٥ ح ٦
> ص ٦٤ - ٦)

ويجب ألا تفوتنا الفرصة أن نشير هنا أن <جونسن> لم يقف عند حد الكتابة بأسلوب المفارقة بل انه قد أوجد وضع مفارقة يخبرنا بالكثير: إن «الحقد الممراح» في معالجته بالمفارقة الإطمئنان الأعمى لدى <جيننز> في «أفكاره الواهية» قد أقام تشابهاً مثلثاً مع الحياة والمسرح والمفارقة؛ فصاحب المفارقة «كائن أسمى» والكائنات الأسمى تنظر إلى الحياة على أنها كوميديا، أو «مسرحية يتخللها التعثّر والضياع لدى من أصابهم العمى والصمم»، وإقامة مثل هذه الكوميديا يتطلب

ممارسة المفارقة. إن ما يعرضه <جونسن> لنا نمط رائع أو مثل أعلى لما دعوته بالمفارقة المغلقة، بما فيها من علاقات مع ممارسة المعرفة والقوة وما فيها من ظلال (لا جنسية) تنبؤية وميّالة للإيذاء. يتذكر المرء قول نيتشه: «إن الوجود لا يمكن تسويغه إلا في حدود جمالية»: «فحسب منطق الشعور البدئي (ولكن هل يختلف منطقنا نحن كثيراً؟) كان كل شرّ مسوّغاً إذا كان مشهده مما يعظّم الآلهة» (فريدريك نيتشه ولادة المأساة وأصول الأخلاق الترجمة الإنكليزية فرانسس گولفنك، نيويورك ١٩٥٦، ص ٩، ٢٠١).

يكون المرء متماشياً مع هدف المفارقة، ولو بمعنى أخف، إذا قام بتخفيف عيوبه بدل الإشادة بفضائله. وأشيَع أساليب المفارقة هذه تخفيف القول؛ هنا يعرض <كيركيگارد> ما هو غير معقول بشكل واضح لا على أنه ذروة البصيرة الفلسفية بل على أنه غير مرضٍ وحسب:

> عزيزي القارىء: إني أتساءل إذا كنت لا تحس أحياناً أنك تميل إلى الشك قليلاً في صحة القول الفلسفي [الهيگلي] المألوف بأن الخارجي هو الداخلي، وأن الداخلي هو الخارجي.

(أما/أو الترجمة الإنكليزية ديڤد وليليان سوينسن نيويورك ١٩٥٩ ص ٣).

ومما يقع في هذا الباب كذلك إشارات <مايكل فرين> إلى «هفوات صغيرة» من جانب الحكومة التي أعادت بالقوة إلى الاتحاد السوڤياتي ورحمة ستالين مليون من المهاجرين الروس. في رحلات كلڤر يعرض <سويفت> أسباب الحرب (التي لا يمكن تسويغها) بلهجة تناسب أموراً لا قيمة لها:

ss

أحياناً يكون النزاع بين أميرين ليتقرر أي منهما
عليه انتزاع أملاك أمير ثالث لا حقّ لأي منهما في
أملاكه. وأحياناً يتنازع أمير مع آخر خشية أن
يتنازع أمير ثالث معه.

(الكتاب الرابع ـ الفصل الخامس)

لدى البلاغيين مصطلح اسمه «التجاوز» يمكن تطبيقه على الادعاء ذي المفارقة اما بعدم ذكر شيء («لأستبعدنّ أن يصدر عني أي قول يتعلق بما لديك من. .») أو بأن الشيء لا يستحق الذكر: عندما تحترق القلعة بما فيها من صور وأثاث واصطبلات وأهراء يقول الوكيل في أغنية «پول مزراكي» مخبراً:

ولكن باستثناء ذلك، يا سيدتي الماركيزة
كل شيء بخير جداً، كل شيء بخير جداً.

إن طريقة النقش الغائر تعزل هدف المفارقة أو موضوعها لا برفعه بل بالنيل من الذات والقيام بدون غرير المفارقة لا غرير التبجّح. ثمة مثال بسيط عن هذا الأسلوب يعود إلى سقراط يذكره <چارلز رويكروفت> في **قاموس التحليل النفسي النقدي** (١٩٧٢ ص ٩) إذ يقول: «حيث أن المؤلف يعاني من نقص تكويني غير نادر في كونه غير قادر على فهم كتابات يونگ. . .» ويقع في نفس الباب التظاهر بالشك حيث لا يوجد ما يشك به، والتظاهر بالغلط أو الجهل، والتظاهر بالإعتذار والإذعان أو الدهشة:

أليست نعمة من الله كبرى
أن يكون عقل إنسان بمثل هذه الدناءة
متفوقاً في الحكمة على حشد من أصحاب العلم؟
(حكايات كانتربري، المقدمة العامة ٥٧٣ ـ ٥)

SS

في المقطع التالي يحمل «گِبُن» على منجزات أبطال التوراة بالتظاهر باتهامهم «بالإعتراض على سلطة موسى وأنبياء العبرانيين» وبالتشكيك والجهل وضيق الفكر والصِّغار والهرطقة والتزمّت.

ثمة بعض الاعتراضات على سلطة موسى وأنبياء العبرانيين سرعان ما تمثل أمام الذهن الميّال إلى الشك؛ رغم أنها لا تصدر إلا عن جهلنا بشؤون الأقدمين، وقصورنا في التوصّل إلى حكم صحيح عن التدبير الإلٓهي. لقد تجاور مع تلك الإعتراضات واشتط في شد ازرها أصحاب الضلالة من العلمانيين وإذ كان أولئك الهراطقة في غالب أمرهم يناهضون مباهج الحواس فقد حملوا عابسين على تعدّد الزوجات عند الآباء الأولين: والتودّد للنساء عند داود والحريم عند سليمان. أما غزو أرض كنعان وإبادة أهلها المطمئنين فقد احتاروا كيف يوفّقون بين ذلك وبين الأفكار السائدة عن الإنسانية والعدالة. ولكنهم إذ تذكّروا قائمة الاغتيالات الدامية والإعدامات والمذابح التي تلطخ كل صفحة تقريباً من صفحات التواريخ اليهودية آمنوا أن البرابرة من أهل فلسطين قد أظهروا من الرحمة تجاه أعدائهم الوثنيين قدر ما أظهروا تجاه أصدقائهم أو أبناء وطنهم.

(انهيار الإمبراطورية الرومية الفصل ١٥)

ثمة طرق أخرى معروفة في اتخاذ المفارقة لا تتطلب الادعاء بقبول موقف الضحية أو الادعاء بعدم القدرة على فهمه. فعندما أراد <درايدن> من باب الانتقام أن يدعو مسرحية <سر روبرت هاوارد> بعنوان دوق ليرما بأنها غير درامية وغير أصيلة، قال ذلك بهذا الشكل:

> في البداية - انه يمنحني لقب «مؤلف مقال في الدرامه» وهو حديث صغير في حوار مستقى في غالبه من ملاحظات الآخرين: لذلك، ومن أجل ألا أبدو مقصراً في المجاملة تجاهه، فإني أردّ إليه لطفه وأدعوه «مؤلف دوق ليرما».
>
> (دفاع عن مقال في الشعر الدرامي)

هذا تلميح مفارقة؛ وعلى القارىء أن يطلع أولاً على التشابه المتضمن بين المسرحية والمقال قبل أن يدرك ما في عبارة المجاملة من مفارقة. في الفقرة الآتية يتناول <جون بيلي> الناقد <ف. ر. ليفز> بأسلوب المفارقة بوصف <إياكو> بلغة لا يشك أنه يمكن أن يوصف بها <ليفز> نفسه. وبعد اقتطاف <ليفز> في نقده الجارح لشخصية <عطيل> يقول <بيلي>:

> وقد نلاحظ هنا المفارقة الغريبة في أن أولئك الذين يرفضون أن يُخدعوا بشخص <عطيل> يجدون أنفسهم في رهط <إياكو>. وهذا كذلك ليس في شك من أمر الأول وطبيعته الحقيقية، وليس هو بالمرء الصبور: فآراؤه عن الحياة

والأخلاق والمجتمع واضحة الحدود حقا. ثم أن
نبرته توحي بين الفينة والفينة أنه برغم «تحديد
موقع» عطيل فإنه يبقى مغضباً منه بل حاسداً له،
فبالرغم من أن سيطرة عطيل وكرمه محض ادعاء
مخادع فإنها مفروضة بشكل يأخذ اللب بإقناعه
ونجاحه على العالم أجمع.
(شخصيات الحب لندن ١٩٦٠ ص ١٢٩)

وهذه كذلك يمكن أن تدعى تلميحاً، أو لتمييزها عن المثال السابق يمكن تسميتها مفارقة بالقياس: فما يبدو أنه كشف (أ) هو في الحقيقة أو هو أيضاً كشف (ب) الذي يجب استنباط الشبه بينه وبين (أ). أوبرا الشحاذ ومزرعة الحيوان وغيرها من حكايات الرمز الهجائية يمكن تسميتها مفارقة بالقياس كذلك.

من الشائع أن يقال عن كاتب أنه يصطنع المفارقة في حين أنه يعرض (أو يوجد) شيئاً رآه يتصف بالمفارقة؛ وبعبارة أخرى نحن كذلك نرى المفارقة الملحوظة على أنها مفارقة لفظية عند تقديمها لفظياً. ويمكن الدفاع عن هذا الإجراء على أساس أن مثل هذا العرض يتضمن عادة قدرات لفظية مشابهة. وكما أسلفت القول في الفصل الثالث في المقطع عن البناء الدرامي للمفارقة، فإن ما دعوته بالمفارقات الملحوظة لا يوجد إلا احتمالاً في الظواهر الملحوظة ولا تغدو حقيقية إلا من خلال عرضها؛ فكلما كان العرض بارعاً ازداد وضوح موقف المفارقة «الملحوظ» ويمكن إيجاد مثال جيد على ذلك عند «گونتر گراس» في المتعثّر».

> أية تناقضات فكرية تزوّد مَن بتسلية جدلية «بالمعنى الماركسي الإنگليزي»* عندما تقوم سلطة الدولة في بلد شيوعي «جمهورية پولندا الشعبية» بإعطاء الأوامر بإطلاق النار على ثلاثين ألفاً من العمال كانوا لتوّهم يتغنّون بنشيد الأممية خارج مبنى الحزب في احتجاج پروليتاري؟

(الترجمة الإنگليزية رالف مانهايم ١٩٧٩ ص ١١٤).

من الواضح أن هذا الكلام قد كتب بطريقة تبرز التناقضات. ما كان يمكن أن يظهر على هذا الكلام سيماء المفارقة لو أنه جرى كالآتي: «ولما لم يصدر عن عمال حوض السفن (الذين كانوا ينشدون الأممية) أية بوادر على التفرّق، اضطرت السلطات إلى إعطاء الأوامر لإطلاق النار. ويقدر أن حوالي ثلاثين ألفاً من العمال كانوا قد تجمعوا في ذلك الوقت في شارع ؛ حيث تقع بناية الحزب». ومن ناحية ثانية كان بوسع <گونترگراس> أن يزيد من التناقضات بأن يضيف أن الأوامر بإطلاق النار قد أعطيت إلى عمال آخرين أطاعوها، هم أفراد الجيش الشعبي والشرطة الشعبية.

ثمة طريقة أخرى لاتخاذ المفارقة يصح أن تعدّ إيجاد مفارقة ملحوظة. ويكون ذلك في حالة غرير المفارقة (الذي يوجد خيال منه في عبارة <گبن>: «يحتار المرء في فهم») الذي يُمنح ما يبدو أنه وجود درامي مستقل، يأخذ صفة «الأبله» الذي قد يسأل أسئلة أو يعلّق تعليقات لا يدرك كامل فحواها. ويأتي أثر هذا النمط من المفارقة من اقتصاده في الوسائل؛ فالسليقة المحض أو حتى البساطة البريئة أو الجهل قد تكفي لاستشفاف تعقيدات

النفاق أو تعرية حماقة التحامل. المثال الآتي مأخوذ من تخطيط ضعيف المستوى من كتابات <مارك توين> في قصة «ترغب بسي الصغيرة في مساعدة العناية السامية».

- «ماما، لماذا يوجد كل هذا الألم والحزن والعناء؟ لأي شيء هذا كله؟»
- «إنه لمصلحتنا يا صغيرتي. فالرب بحكمته ورحمته يرسل إلينا هذه المحن ليقوّمنا ويصلح من أمرنا... ليس بينها ما يأتي بمحض الصدفة...».
- يا للغرابة! أهو الذي أرسل التيفوس إلى «بلي بوريس»؟
- أجل.
- لماذا؟
- «ليقوّمه ويجعله صالحاً».
- لكنه مات يا ماما، وهكذا لم تجعله الحمى بخير.
- إذن ربما كان لسبب آخر... أعتقد من أجل إصلاح والديه.
- إذن ما كان هذا عدلاً يا ماما.. لأن <بلي> هو الذي نال العقاب. أكان سبحانه هو الذي جعل السقف يهبط على ذلك الغريب الذي حاول انقاذ العجوز المقعدة من الحريق يا ماما؟

(نقله <نورمن فويستر> محرر كتاب شعر ونثر من الأدب الأميركي
ط ٤ بوسطن ١٩٥٧ ص ١٠٤٨ - ٩)

شخصية «الأبله» في أدب القرن الثامن عشر يغلب أن تكون غير أوربية، كزائر من الصين أو فارس أو هندي أحمر. . لا يرى العالم مثلنا من خلال منظار بسبب الغموض أو التشويش بما يحمل من معتقدات وعادات وتقاليد، بل يراه بعين الفطرة والعقلانية. مثل ذلك الرجل التاهيتي في كتاب <ديديرو> بعنوان ملحق لرحلة بوگانڤيل الذي يصعب عليه أن يفهم مبدأ الروم الكاثوليك في بتولية القسيس.

ومن أمثلة «الأبله» في أدب القرن العشرين ما يوجد لدى <ج. د. سالنگر> في المتصيّد في حقل الشوفان. يقدم البطل <هولدن كولفيلد> في شكل مراهق يتعثر بالكلام، نصف متعلم. متسكعٌ لا يقدر السيطرة على حياته بالمرة، ومع ذلك يراد لنا أن نرى أنه يستطيع تمييز الزيف لدى الآخرين، وان قيمه صحيحة حتى عندما يحسب أنها ليست كذلك.

ثمة خط مستقيم من التطور بين المفارقة اللفظية البسيطة ـ «ما أبلهني إذ لا أستطيع فهم ما يحسبه الجميع مفهوماً» ـ وبين الشخصية الخيالية المعقّدة التي تقدّم على أنها تبدو بلهاء أو غير ناضجة. ولكن أدوار المفارقة في الرواية سيأتي الحديث عنها.

المفارقة في المسرح:

في هذا المقطع وفي المقطع اللاحق سأحاول تبيان أن المسرح والرواية يميلان معاً إلى توليد المفارقة. وقد يحدث كثير من التداخل بين أنواع المفارقة المتولدة، ولكن بشكل عام تكون أنواع المفارقة التي تختص المسرحيات غير تلك التي تختص الروايات القصصية.

في ما يتبع من حديث سوف تستعمل كلمة «مسرح» و «مسرحي» في الغالب لوصف العناصر المنظورة بل المثيرة في الدرامه، عنصر الإدهاش المباغت، عنصر «الإستعراض» في «شغل المسرح». وهذا يوحي مباشرة بصلة مفارقة لأن الجمهور هو الذي يشاهد وأشخاص المسرحية هم موضوع المشاهدة، وهم غير واعين بأنهم موضوع المشاهدة، وعيونهم لا ترى ذلك. فالشخصيات لا يندر أن تكون عمياء حرفياً، أو مصابة بالعمى، بل يغلب أن تكون مجازياً كذلك، سواء عن قصد أو صدفة، تجاه الاعيب الشرّير في المسرحية أو نزوات البطل أو البطلة، أفاعيل القدر، هوية الآخر، أو طبيعتهم هم أو دوافعهم. كل هذا يراه الجمهور. فالعمى والأبصار ـ إذ ينقلبان عند <تايريزياس> و <أوديبوس> فيغدو الأعمى مبصراً والمبصر أعمى؛ وعند <گلوستر>: «لقد عثرت عندما كنت أرى» ـ مسألتان أساسيتان في المسرح كما في المفارقة.

على النقيض من «مسرح» و «مسرحي» سوف ترد كلمتا «درامة» و «درامي» أحياناً في استعمال سائر بمعنى «مثير» و «أخّاذ». المسرح مكان فيه شيء على وشك أن يحدث أو يكشف عنه. وبما أن الجمهور يشعر بذلك لكن شخصيات المسرحية عادة لا يشعرون فثمة احتمال أساس للمفارقة في المنطوى من الدرامه. ثم ان الذي على وشك أن يحدث هو شيء سوف يحدث لشخصيات مسرحية متطامنة، لذلك يكون عمى هذه الشخصيات مما يتصل بالمستقبل والحاضر كذلك. والذي يجب توكيده هنا كذلك أن شخصيات المسرحية، رغم أنهم من صنع الخيال، إلا انهم يتجسدون دماً ولحماً. تجاه أمثلة الحضور الجسدي هذه لا يملك الجمهور إلا أن يستجيب بدرجات متفاوتة من التعاطف أو العزوف يعقّد منها شعور

SS

بالتباعد بين عالمين. لذلك يوجد قُرب جسدي وبُعد نفسي، ينتج عنه إمكانية تقوية أثر المسرحية بنوع من الملذات هي موضع شك، وهي معروفة جيداً في علم النفس: متعة القيام بدور الإله أو التلاعب سرّاً بحياة الآخرين؛ متعة الإستعراض سواء في حسن الهندام أو في التعرّي؛ متعة التلصّص ومراقبة الآخرين يكشفون عن أنفسهم؛ متع السادية وإنزال الأذى ـ لقد كان المسرح دوماً مسرح قسوة، حَلَبَة. وبعض هذه المتع سبق أنَ ربطناها مع المفارقة وجميعها تحتاج إلى درجة من التمثّل المتعاطف ودرجة من الابتعاد النفسي.

والتفريق بين «المسرح» و «الدرامه» يتم كذلك بطريقة أخرى. فكلمة «المسرح» اكثر إتساعاً، لأنها تضم الشروط الملموسة التي تجعل الدرامه ممكنة (خشبة المسرح، خارج الخشبة، القاعة الخ) كما تضم الفعاليات المتصلة مباشرة بعرض المسرحية (التمرين، الإخراج، التمثيل والمشاهدة). الدرامه كلمة أضيق، بؤرة هذه الفعاليات والمسرحية التي يجري تمثيلها. وهذا التفريق ضروري لأنني أريد القول ان المفارقات التي نجدها في المسرحيات إنما توجد فيها بسبب ميل في الدرامه انْ «تُمسْرح» نفسها. وأعني بذلك ان الكثير من الشكل ومحتوى الموضوع في الدرامه يمكن النظر إليه على انه توسيعات وتحويلات للسياق المسرحي المباشر للمسرحيات؛ فالدرامي ونصّه، والممثلون بملابسهم، وزينتهم، وخشبة المسرح، والمخرج والمناظر (بما في ذلك التمرينات والتمثيل) والقاعة والجمهور، يميلون جميعاً ان يجدوا أنفسهم داخل مسرحيات بدرجات متفاوتة من التخفّي.. ومنذ عام ١٩٥٣ قالت <سوزان لانگر> ان الوسائل هي الرسالة في الفيلم، وربطت بين الكاميرا المتحركة، المتحررة من الزمان والمكان، التي

ss

تغدو بمثابة عين العقل، وبين عناصر شبيـه الحلم في الأفلام نفسها (الشعور والشكل، لندن ص ٤١١ ـ ١٥). فالطبيعة غير المتجسدة في صور الشاشة والظلمة العازلة في قاعة السينما هي الأخرى «شبيه حلم». ففي هوليوود وغيرها من «مصانع الأحلام» يكون من «الطبيعي» ان يغدو محتوى موضوع الأفلام منشوراً على سعة، ليعمم ظروف إنتاجها وتلقّيها.

المسرح والدرامه والمفارقة متداخلة بطرق عديـدة. فحتى اصغر ملاحظة مفارقة، في تصويرها التحدي والإستجابة، هي درامه مصغّرة، فيها انقلاب وتبيّن، إنقلاب في فهم المخاطب وتبيّن لقصد صاحب المفارقة. ثم ان صاحب المَفارقة إذ يقوم بدوره يمكن ان يقال انه يقدّم عرضاً من شخص واحـد: فهو يتخذ دور الغرير ويتكلم، يكتب أو يتصرف كما لو كـان فعلاً ذلك الشخص الذي يحمل آراء صمّمت المفارقة على تحطيمها او قلبها. يحاول صاحب المفارقة بلوغ أقصى درجات القبـول لما يبدو أنه يقوله، وكذلك الممثل الذي يقوم بدور <بروتس> مثلاً / في مسرحيـة شكسبير يـوليوس قيصـر / يحاول ان يجعل من نفسه <بروتس> يصدّقه الجمهور كما يراه الممثل نفسه. ويهدف صاحب المفارقـة كذلـك إلى أقصى درجة من الوضوح إذْ يسحب او يكشف معناه المزعوم، كأن يوحي بسياق ينـاقض المعنى او يستخدم جـدلاً مغلوطـاً؛ وكـذلـك المؤلف المسـرحي فإنـه يهدف ان يـرينا «بـروتس الحقيقي» أي ليس <بروتس> كما يصوّره ويقدمه الممثل بـل <بروتس> كمـا تصوّره المسرحية كلها وكما يؤول الجمهور إلى رؤيته إذ يوفّق بين جميع الأضداد والشواذ التي تظهر إما في داخل الشخصية أو في علاقاتها مع الآخرين أو مع العالم الأوسع.

وهكذا فإن الفرق بين المفارقة الهادفة والدرامه التي تقدم تصوير شخصيات بأسلوب المفارقة يمكن ان يرى على انه محض فرق في الأسلوب. يجعل صاحب المفارقة من نفسه نوعاً من الممثل في اتخاده دور الغرير بينما يستخدم الدرامي ممثلين من دور متبجّحين (فعليين)، ضحايا مفارقات ملحوظة في كونهم، مثل <بروتس>، ليسوا ذلك النوع من الناس الذي يظنون. وليست كل مسرحية بالطبع تضفي مفارقة على شخصياتها، او تضفيها عليهم بالتساوي. فمسرحية شكسبير **الليلة الثانية عشرة** تعامل <مالڤوليو> أسوأ مما تعامل مسرحية اليوت **حفلة الكوكتيل** شخصية مثل <سر هنري هاركورت-رايلي>، رغم ان ذلك مما قد يؤسف له.

المفارقة الملحوظة أشد قرباً من المفارقة الهادفة إلى الصفة الدارمية او المسرحية. فمفارقة الحدث، مثلاً، التي تكون فاعلة في مجال الزمن، تتسم ببناء درامي واضح، ومثلها المعروف إغراق ضحية بمخاوف معينة أو آمال أو توقّعات بحيث يتصرف على أساسها المعروف ويتخذ خطوات ليتجنب شرّاً متوقعاً او يفيد من خير منتظر، لكن أفعاله لا تؤدي إلا إلى حصره في سلسلة من الأسباب تؤدي به إلى سقوطه المحتوم. هذا الوصف التجريدي لمفارقة الأحداث يفيد كذلك في رسم هيكل الحبكة في المأساة، كما في **الباخاي**، **الملك لير** أو **مأساة المنتقم**. وأول إشارة إلى القوة الدرامية الكامنة في انقلاب الحال أو في مفارقة الأحداث ترد في **كتاب الشعر** ولو أن أرسطو بالطبع لا يستعمل كلمة «مفارقة»:

> والواقع انه حتى احداث الصدفة تبدو شديدة الجاذبية عندما يبدو عليها أنها قد حدثت عن قصد - مثال ذلك تمثال <ميتيس> في آرگوس الذي

قتل الرجل الذي تسبب في موت <ميتيس> إذ
سقط عليه في أثناء إحتفال عام
«١٤٥٢ أ».

ربما كانت هذه الحادثة معروفة أكثر من صيغتها الدرامية في دون جوڤاني.

جميع المفارقات الملحوظة «مسرحية» بحكم التعريف من حيث أن وجود «مراقب» ضروري لاستكمال المفارقة. فالمفارقة ليست محض شيء يحدث: انها شيء يمكن في الأقل تصور حدوثه. قد نقول انه من باب المفارقة أن ينخدع شخص على يد شخص أراد الأول أن يخدعه، ولكن لأجل أن نستطيع قول ذلك يجب أن نكون قد أقمنا مسرحاً ذهنياً نقوم فيه نحن بدور المراقِب غير المراقَب، نرى الموقف بوضوح كما هو عليه ونشعر بعض الشيء بقوة اللاوعي المطمئن لدى الضحية.

إن هذا التضاد بين النظرة المفردة المحددة لدى ضحية المفارقة وبين النظرة المزدوجة المكتملة لدى المراقب المتسم بالمفارقة توجد كذلك في المسرح الحقيقي. فأولاً يسعنا النظر إلى شخصيات المسرحية على أنها تشبه ضحية المفارقة. يقول الأب في مسرحية <پيرانديلّو> **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** «وهو يتحدث باسم الشخصيات ويخاطب المخرج»: «نحن، بوصفنا أنفسنا، لا حقيقة لنا خارج هذا الوهم!.... أية حقيقة أخرى يجب أن نتخذ؟ فما هو وهم عليك أن تخلقه، هو عندنا.. حقيقتنا الوحيدة». (الترجمة الإنگليزية فريدريك مَي، لندن، ١٩٥٤، ص ٥٥). والجمهور من ناحيته، يشبه المراقب ذا المفارقة. فهو يدخل خيالياً في الوهم الدرامي ولكنه كذلك يقف خارج المسرحية ويحكم بأنها تمثيل: «قوّم هذا

الإخـراج، يتبين الممثلين، يعجبه العـرض أو لا يعجبـه، أو المناظر أو التقطيع في النص. من وجهة النظر هذه لا يوجـد سـوى مفارقـة محتملة في الدرامـه، ولكن يمكن تحقيق ذلك بإعطاء الشخصية كلمات يقولها، يكـون لها، دون علم منـه، إشارة إضافية خارج عالمه الصغير. فنحن مثلاً لا نقول ان من باب المفارقة ألا يدرك <كاسيوس> في مسرحية شكسبير أنه محض شخصيـة في يوليوس قيصر، رغم أن الجمهور يعرف ذلك. لكن المفارقة المحتملة هنا تتحقق عندما يقول:

بعد كم جيل من اليوم
سيُعاد تمثيل مشهدنا السامق هذا،
في بلاد لم تولد وبألسنةٍ لم تعرف بعد!
«٣/١/١١١ - ١١٣»

إن هذا من الأمور المألوفة عند شكسبير، ولها أثر شديـد الغرابة، هو «التغريب» لأنها تزيد من حدّة شعورنا بعدم شعور <كاسيوس> بوجوده على مستويين معاً: رومي وممثـل ينطق بلسان معروف عن «ألسنةٍ لم تعرف بعد»!.

ثمة معنى ثانٍ أشد قوة يمكن أن نقول بموجبه أن الدرامه، رغم أنها لا تنطوي على مفـارقة بـالضرورة، فهي كـذلك من حيث الجوهر. فكما أن المراقب ذا المفارقة في مفارقة موقف يرى الضحية يتصـرف في غفلة مطمئنـة تجاه حقـائق الأمور، كذلك في أغلب المسرحيات، يعلم الجمهور عما يجري أكثر ممـا تعلمه شخصيـات المسرحيـة. وفي كثير من المسـرحيات يكون الجمهور على علم مقدماً بما ستكون عليـه النتيجة من المقدمة أو من الخلاصة في منهاج العرض أو من العنوان أو من

عـروض سابقـة أو من صيغ سـابقـة في الأدب أو القصص او التاريخ. ونتيجة لذلـك يرى الجمهـور أن شخصيات المسرحيـة يتملكها نوع خاطىء، أو غير ضروري من الآمال أو المخاوف أو المعتقدات إلخ. وحتى في المسرحيات التي لا يعرف الجمهور عنها شيئاً مقدماً، فإنه سرعان ما سيعلم أكثر من شخصيات المسرحية، لأن الجمهور موجود دائماً، لكن الشخصيات المسرحية لا ترى أو تسمع أكثر مما يجري عندما تكون الشخصيات على خشبة المسرح فعلاً.

لقد قلت ان المفارقة مسرحية ودرامية من حيث الأساس، رغم أنها من بعض الوجوه تكون كذلك بمعنى محـدود. وقد قلت كذلك ان الدرامه تنطوي على مفارقة في جوهرها في الأقل وأنها قد تكون مما يولّد المفارقة. ونجد <كينيث برك> يكاد يعادل ما بين الدرامه والجدل والمفارقة وانقلاب الحال (قواعد الـدوافع كليفلنـد ونيويـورك ١٩٦٣ ص٥٠٣ ـ ١٧) وليس من السهل أن نفكر بمسرحية من <آيسخيلوس> إلى <آرابال> لا يكون فيها بناء مفارقة أو مواقف أو أحداث تتسم بالمفارقة.

والآن أريد الانتقال إلى مجرى تأمّلي أكثر يفترض أن طبيعة الدرامه تجعل المسرحيات تميل إلى الاتصاف بالمفارقة كنتيجة لإضمار واحد أو أكثر من عناصر محيطها أو سياقها المسرحي المبـاشر، أي الشـروط المسبقة الضـرورية والأسـانيد المـاديـة للمسرحيات نفسها كما وردت في بداية هذا المقطع.

ليس الإضمار شيئاً يوجد في المسـرحيات وحـدها. ثمـة الأغنية التي تُضمر المغني بصورة تقليدية:

ذات صباح باكر، إذ كانت الشمس تشرق

SS

سمعت صبية تغني في الوادي المنحدر:
(أوّاه لا تخدعني! أوّاه لا تتركني!
أهكذا تعامل الصَبيّة المسكينة)؟

ثمة استهلالات لا تقل في صفتها التقليدية، لم يعد لها منزلة أدبية فذّة أو منزلة الصلاة، إذا ما كانت فعلاً تمتلك مثل تلك الصفات. فمقطع الاستهلال في القصيدة هو خاتمة مضمرة أو إهداء. ثمة روايات تضمر بطرق مختلفة طريقة كتابة الرواية؛ ففي رواية /ستيرنز/ بعنوان ترسترام شاندي نجد المؤلف وأسلوب التأليف والقرّاء والنقاء يجتمعون كلهم بين دفّتي الكتاب.

ولكني أرى من الإنصاف القول أن صنوف الإضمار هذه أقل تنوعاً مما يوجد في الدرامه، لأن الروايات والأغاني والقصائد فيها قليل من السياق الذي يمكن إضماره. وتكون السينما والتلفزيون بهذا المعنى أقرب إلى الدرامه.

إن أكثر ما يؤخذ بعين الاعتبار من ضروب الإضمار في الدرامه، لأنها أقلها تحوّلاً، هي تلك التي تتعلق بالإخراج والتمثيل، أي مسرحية التمرين والمسرحية ضمن المسرحية. ولكن بوسع المرء كذلك أن يتبيّن أنواعاً من الإضمار تشمل المؤلف المسرحي والمخرج والممثل والجمهور والنص. وكل واحد من ضروب الإضمار هذه يرتبط بنوع محدد من المفارقة.

مسرحية التمرين والمسرحية ضمن المسرحية:

في إنكلترا ازدهرت مسرحية التمرين والمسرحية ضمن المسرحية على ما يبدو في النصف الثاني من القرن السابع

عشر، فكانت تقدم واحدة من أحد النوعين مرة في السنة على الأقل بين ١٦٧١ ـ ١٧٣٨، ولو أن هذا النوع من المسرحيات كان معروفاً قبل هذا التاريخ وبعده وفي بلاد غير إنكلترا. ثمة مسرحيات وقناعيات وعروض مسرحية أخرى تقدم في ثمانية من مسرحيات شكسپير، وثمة ثلاث أو أربع تمثيليات في غيرها من مسرحياته، إلى جانب عدد من الخدع المدبّرة مثل تعرية <پارولس> في مسرحية ما انتهى على خير فهو خير. إن مسرح الإضمار لدى درامي واحد هو <پيرانديلو> قد كان موضوعاً لعدد كبير من الدراسات، كما أن عدداً وفيراً من المنشورات عن المسرحية ضمن المسرحية في الإنكليزية والفرنسية والإسبانية والألمانية تشير إلى أهمية هذا الجنس المسرحي.

كل واحدة من مئات مسرحيات التمرين والمسرحيات ضمن المسرحيات لها صفاتها وأغراضها المحددة، ولا أريد أن أبدو كمن يريد تجاهل تلك الخصائص. لكن اهتمامي هنا ينصبّ على آثار المفارقة الخاصة التي تنجم عن قلب المسرحية إلى الداخل، فتسحب من حيّز الوهم الدرامي تلك الأمور التي وظيفتها الأساس خلق ذلك الوهم، وهي الإخراج والتمثيل. ومن نتيجة هذا الإضمار أو السحب إلى الداخل إقامة جدل بين استجابتنا الخيالية للمسرحية بوصفها محاكاة أو وهماً وبين استجابتنا النقدية أو الجمالية للمسرحية بوصفها مسرحية أو بناءً فنياً.

في تأليف مسرحية تنطوي على وهم محدّد ثانٍ، يقوم پيراندلو أو شكسپير أو شريدان أو ستوپارد بتقوية الوهم على المستوى الأول ويجعلنا في الوقت نفسه نراه على أنه وهم:

ففي مقطع من ست شخصيات التي سبق ذكرها يخاطب الأب (المخرج) في المسرحية على أنه مخرج، ولسوف تضيع واحدة من مؤثرات <پيرانديلو> إذا لم ندرك أن هذا «المخرج» هو نفسه موضوع إخراج على يد مخرج حقيقي، وأنه شخصية في المسرحية مثلما الأب شخصية في المسرحية كذلك. وفي مشهد الانتحار في آخر المسرحية يدفعنا <پيرانديلو> إلى التساؤل إن كان هذا الولد «ميتاً» على مستوى المسرحية موضوع التمرين وحسب، أو أنه «ميت فعلاً» على مستوى التمرين موضوع المسرحية، ويتعقّد الموقف جميعاً بإصرار المسرحية على أن الفن أكثر حقيقة من الحياة.

إن المفارقة التي تنطوي عليها مثل هذه المسرحيات التي تسترعي الانتباه صراحة أو ضمناً إلى كونها مسرحية، وإلى طبيعتها الوهمية، هي المفارقة الرومانسية. ففي المفارقة الرومانسية يكون ما ينطوي عليه الفن من قصور، أي عدم قدرة العمل الفني، بوصفه شيئاً مخلوقاً، على أن يستوعب ويمثل بشكل كامل الإبداع الحركي المعقّد في الحياة، هو الذي يُرفع خيالياً إلى مستوى الوعي عن طريق إضفاء صبغة الموضوع عليه. ويسمو العمل بذلك على مستوى المحاكاة الغريرة ويتخذ بُعداً مفتوحاً قد يدعونا إلى تأمل على نطاق أوسع. فبعد أن يتخلص من القناع الذي خلقه بسحره، يقوم <پروسپيرو>، الذي كان يدير المسرح في أغلب ما يجري من فعل في مسرحية **العاصفة**، بتشبيه العالم أجمع بالقناع؛ وبالإيحاء، إيحاء شكسبير، ننظر إلى **العاصفة** وإلى <پروسپيرو> نفسه بنفس المنظار:

ممثلونا هؤلاء،
كما سبق وأخبرتكم به، كانوا جميعاً من الأرواح،
وقد تلاشوا في الهواء، في الهواء الرقيق؛
ومثل نسيج هذا الحلم الواهي،
هذه البروج المكللة بالغمام، هذه القصور المنيفة،
والمعابد الجليلة، والأرض العظيمة نفسها،
أجل، وجميع الذي سترث، سوف تتلاشى،
ولا تخلّف من أثر. إنما نحن عَرَضٌ
كالذي تصنع منه الأحلام؛ وحياتنا القصيرة
محوطة بنومة.

(٤/١/١٤٨ ـ ٥٨)

ولكن ليست كل مسرحية تنطوي على مسرحية تمثل مفارقة رومانسية. فمن الواضح أن موضوع حلم ليلة صيف هو سلطة الخيال على الإدراك، والمسرحية نفسها هي المثال على ذلك، لكن هذا لا يوجد بنفس الوضوح في هاملت رغم تأملات البطل في قوة الوهم الدرامي.

وعلى مستوى أدنى، نجد مسرحيات من هـذا النوع قـد تستخدم المفارقة في مهاجمة التقاليد الدرامية. في هذا المقطع من مسرحية <شريدان> بعنوان الناقد يتم التعبير عن الناحية الهجائية بجعل <پَفْ> مؤلف المأساة يخفق بشكل غرير في التمييز بين المسرحية وبين عرض المسرحية:

سر والتر : فيليپ، كما تعلم، هو ملك أيبريا العظيمة.
سر كريستوفر : هو كذلك.

SS

سر والتر	: وشعبه يعاني من تعصب ذميم واضطهاد كاثوليكي - بينما نحن كما تعلم، نتبع المذهب البروتستانتي.
سر كريستوفر	: نحن كذلك.
سر والتر	: وتعلم كذلك، أن ما يفخر به من سلاح أسطول الأرمادا الشهير، قد عمّده البابا بهدف إجتياح هذه الأصقاع -
سر كريستوفر	: وقد أبحر، حسب آخر معلوماتنا..

(٢/٢/٨٠ - ٩٦)

سر والتر	: وتعلم كذلك -
دانگل	: مستر پَفْ، إذا كان يعلم كل هذا فلماذا يستمر سر والتر في إعلامه؟.
پَف	: لكن الجمهور لا يفترض فيهم أن يعرفوا أي شيء عن المسألة، صحيح؟.
سنير	: صحيح، ولكن أعتقد أنك تسيء الفعل: إذ من المؤكد ألا يوجد سبب يدفع سر والتر أن يعطي كل هذه المعلومات.
پَفْ	: والله إن هذه من أكثر المـٰلاحظات جحوداً مما سمعت في حياتي - فإزاء الدافع الأقل الذي جعله يعطي معلومات أكثر، أعتقد يجب أن تكون مديناً له بالشكر.

(٢/٢/١١٠ - ٢٠)

مؤلف المسرحية، المخرج:

إن إضمار المؤلف المسرحي والمخرج من دون المسرحية يكون أقل وضوحاً، لأنه في مثل هذه الحال يدخلان المسرحية مجازياً وحسب، لا بصفة مؤلف مسرحية أو مخرج، بل بصفة متلاعب بحياة الآخرين. وقد نستطيع القول ان شخصية من هذا النوع أكثر وروداً في الدرامه منها في الرواية. فدور مدبِّر الحبكة الأكبر قد عرفته المأساة الأغريقية؛ و <دايانيسوس> في الباخاي مثال واضح على ذلك. وأشير بشكل عابر إلى أن كلمة «حبكة» وما يقابلها في الفرنسية والإيطالية تستعمل بالمعنى المريب في الحياة الواقعية كما في تعقيدات المسرحية وحلّها. ففي الأقل يوجد في اثنتي عشرة مسرحية من مسرحيات شكسپير، هي ثلث مسرحياته، شخصيات تسيطر على حركات الآخرين: مثل ذلك <اياگو> الشَيطاني، <پروسپيرو> الساحر والدوق، الذي يشبه هارون الرشيد، في مسرحية صاع بصاع. في مسرحية <بن جونسن> يبتهج <ڤوليونه> في احتياله في جمع ثروته (الطريقة التي «يلعب» بها هو و<موسكا> بعقول ضحاياها) أكثر مما يفرح في حيازتها. وثمة أمثلة أخرى عند موليير وابسن وبرنارد شو وآنويّ وت. س. أليوت. وحتى الشخصية الوحيدة في مسرحية <بيكت> بعنوان شريط كراپ الأخير تمارس سيطرة طاغية على مظاهر نفسها السابقة، ويمكن لذلك أن يرى في هذا الموقف إضمار مؤلف المسرحية.

عن طريق إضمار وظيفة صانع حَبكات، أو إضمار وظيفة المخرج منظِّم مَشاهد، أو عن طريق خلق شخصية مثل <أياگو>، تشبه المؤلف نفسه في تنظيم مسبق وترتيب يتناول حركات الشخصيات الأخرى واستجاباتهم، يخلق شكسپير

سلسلة من مواقف المفارقة. والجمهور الذي أحيط بعلم مسبق بشخصية <أياكو> الفعلية يرى عطيل و <كاسيو> و <دزدمونه> جميعاً يثقون ثقة عمياء ويتبعون مطمئنين نصيحة <اياكو> الصادق. ولا ينال من قوة المفارقة كونها بسيطة الشكل.

وإذ يُلحف هذا الأحمق الغرير
في سؤال دزدمونه أن تصلح له من أوضاعه،
وهي من أجله تشدّد في رجاء المغربي،
سأصب هذا الوباء على مسمعه،
بأنها تريد له أن يعود من أجل شبق فيها؛
وكلما زادت في محاولاتها أن يصيب خيراً
زادت في سوء سمعتها لدى المغربي؛
وهكذا أحيل فضيلتها سواد قار،
وأجعل من طيبها شباكاً
سوف أصطادهم بها جميعاً

(٢/٣/٣٤٢ ـ ٥١)

النص:

إن الرواية، في ادعائها أنها تاريخ، تفترض أن الأمور تحدث أولاً ويجري تسجيلها بعد ذلك. لكن <ديديرو> في جاك القَدَري يقلب ذلك، فيقدّم للقارىء مبدأ الحتمية في إطار من الترتيب الإلهي: «كل ما يصيبنا من خير أو شرّ في هذه الدنيا كان مكتوباً في العلى» وهذا يطابق حقيقة في المسرح حيث يكون ما يصيب الشخصيات من خير أو شرّ قد سبق أن كتبه مؤلف المسرحية؛ انه النص، وما تضيف إليه تعليمات

المخرج، الذي يقـرر للممثلين الفعـل في المسـرحيـة. لكن الإدعاء الدرامي هو أن الفعل يحدث الآن في سياق زمني غير مقرّر، وأن ذلك هو الأمر حتى في المسرحيات التاريخية التي وضعت في ماضٍ من الزمن لا يمكن تغييره.

وهكذا يوجـد تناقض مفـارقة محتمـل بين النص، بمعنى «النص المسبق» أو تحديد مـا يجب أن يحدث، وبين تمثيـل «حدوث» يبدو عليه أنه غير مقرّر. وتتحقق هذه المفارقة بإضمار النص بمعنى مجازي، أن بمعنى قَدَر لا يمكن تجنّبه، يتجسد أحياناً في شكل شعور وحسبْ:

ذهني يتحسّب
من حَدَث، ما زال معلّقاً بالنجوم،
وسيبدأ مريراً مساره المخيف
مع احتفالات هذه الليلة

(روميو وجولييت ١/٤/١٠٥ ـ ٩)

وأحياناً يتخذ شكلاً أكثر قربـاً، في هيئة وحي أو حلم أو لعنة أو نبوءة. وأكثر الأمثلة تفصيلاً عند شكسبير شخصية الملكة مارگريت العجوز ولعنتها البنوية البعيـدة المدى، في مسـرحية رچـارد الثالث، التي تعمـل عمل وسيلة بنـائية مكمّلة. يُـذكّر الجمهور بها إذ تتساقط الشخصيات من عليائها واحداً بعد آخر. هنا كما في أماكن أخرى تقع المفارقـة في رفض الشخصيات الصريح أن تحمل اللعنة على محمل الجد. وحقيقة أن تقبّل الدرامه يجب أن يتماشى مع التمثيل، إلى جانب البناء المحبوك في المآسي التي تتبع المثال الكلاسي مما يساعد دون شك في خلق شعـور بتطور أحـداث محتوم. وفي الكـوميديـات تميـل

الصدفة والمفاجأة أن تلعب دوراً أكبر على النقيض من القدر والترقّب في المأساة.

الممثّل:

أنواع المفارقة التي ربطتُها مع إضمار المؤلف المسرحي (أو المخرج) والنص تشبه بعضها في كونها تقوم على جهل الشخصية بما سوف يحدث. لكن نوع المفارقة الذي يمكن ربطه مع إضمار الممثل يختلف عن هذه كونه يقوم على جهل الشخصية بطبيعته أو هويته أو بطبيعة غيره أو هويته. وهذا النوع من المفارقة ليس أقل وروداً أو أقل تجذّراً في طبيعة المسرح والدرامه من مفارقات الحبكة والقدر.

إن التمثيل لا ينطوي على فعل التمثيل وحسب، بل انه كذلك فعل تقمّص، وهذه مسألة هوية شخصية وتنكّر جسدي معاً. فقد ننظر إلى الشخصية على أنها ممثل مُضمَر إذا كان ما تفعله تلك الشخصية وطريقة النظر إليها في داخل المسرحية يشابه ما يفعله ممثل وطريقة النظر إليه بما يخص المسرحية. لا تكاد توجد مسرحية لا توجد فيها هوية مخفية، حرفية أو مجازية، عَرَضية أو مقصودة، تجد طريقها إلى النور: يطلق أحدهم على نفسه اسماً جديداً أو اسم غيره؛ وبمساعدة القناع والملابس واللهجة والتصرف المصطنع يدّعي أنه ليس نفسه بل أنه شخص آخر؛ من دون قصد منه يُظن أنه شخص آخر أو شخص غريب؛ وهو لا يعرف أبويه أو يظن خطأ أنه يعرف؛ أو أن المخفي أو المظنون ليس هويته بل شخصيته المعنوية أو دوافعه. وفي النهاية يكشف عن حقيقته أو يُكشَفَ عنه، يكتشفُ سرّ مولده، تُنزع عنه إدعاءاته أو يَعثر على شقيقه التوأم. وعندما

تنتهي المسرحية يستعيد الممثل شخصيته واسمه الحقيقي وملابسه التي يسير بها.

تقوم الدرامه على سؤالين كبيرين: «ما الذي سيحدث؟» و «من هذا؟» والواقع أن ثمة مسرحية بعنوان مَنْ؟ (للدرامي الاسترالي جاك هِبرَد) وأخرى فرنسية بعنوان هُويّة (بقلم روپير پانجيه). فالهوية والأسئلة وما تنطوي عليه من توكيدات قد تكون الموضوع الأكبر في الدرامه ابتداء من <أويديپوس> وكشفه المأساوي عن الذات إلى <پيرانديلّو> في مسرحية القناعية العارية وما بعد ذلك. وشكسپير وحده قد يقدم مئة مثال: من كلمات البداية الشهيرة في هاملت ـ «من هناك؟» «هيا، أجبني. قف واكشف عن نفسك» ـ إلى سؤال <لير> الملتاع «من ذا الذي يستطيع أن يخبرني من أنا؟» أو حيرة <ترويلوس>: «هذه هي، وهذه ليست، كريسيد» أو مفارقة عطيل المقصودة في (الغلط) عِندما يسمع <دزدمونه> تنكر ذنبها:

أستصرخكِ الرحمة إذن
حسِبتُك تلك العاهرة اللعوب من البندقية
التي اقترنت بعطيل

(٤/٢/٨٩ ـ ٩١)

الإضمار الذي يقوم على الملابس، أي عندما يرتدي الممثل ملابس غيره ويعود بعد ذلك إلى ملابسه، هو كذلك مما يكثر وروده في الدرامه. هنا تنكّر فعلي؛ فثمة بضعة أولاد من الممثلين في مسرحيات شكسپير يقومون بدور فتيات ثم يحققون المفارقة المحتملة باتخاذ ملابس الأولاد. وثمة اتخاذ اردية

مجازية كذلك؛ فهذا <الأمير هال> في كلماته الأولى بدوره الجديد ملكاً يقول:

هذا الرداء الجديد البديع، جلال الملك،
لا يستقر مريحاً على كتفي كما تظنون

(الملك هنري الرابع القسم الثاني ٥/٢/٤٤ ـ ٥)

وفي نهاية مسيرة <ماكبث> يقال لنا:

إنه يحسّ لقبه الآن
يتهدّل من حوله، كرداء عملاق
على لصّ قميء.

(٥/٢/٢٠ ـ ٢)

يدرك الملك لير في العاصفة أن ما يحيطه من جلال الملك لا ينمّ عن جوهر الإنسان أكثر مم ينمّ رداء أعير إلى ممثل عن جوهر ذلك الممثل. وهو يبدأ بالتعرّي: «بعيداً، بعيداً، يا عَرَضاً مستعاراً!» وقد يكون التعرّي الجسدي مما يناسب المسرح في المآسي الكبرى قدر ما يناسب الرخيص من علب الليل. يبدأ <روبير پانجيه> في مسرحيته آبيل وبيلا بالسؤال «ما المسرح بالضبط؟» وتعرض عدة إجابات لا تلبث أن ترفض حتى المشهد الأخير الذي يبيّن أن «اللبّ البشري العالمي الجوهري من المسرح وهو ـ منظر الرجال والنساء ينزعون عنهم ملابسهم. وإذا أخذنا هذا بالمعنى الحرفي فهو لن يكون جواباً جاداً، ولكن من المؤكد أن المقصود فهم ذلك على سبيل المجاز. إن التعرية المعنوية مسرح جيد ولا شك: يشهد على ذلك عملية (التفريغ) في المحارب المتبجّح في الكوميديا الرومية وفي التعرية وتعرية الذات في مسرحيات من نوع من يخشىً ڤرجينيا وولف؟ في

مسرحية الشرفة يمثل <جان جينيه> كل نوع ممكن تقريبا من أنواع الهوية أو موضوعات التنكّر.

إن المفارقات التي تغدو ممكنة عندما تخطيء الشخصية في هويتها أو هوية غيرها أو شخصيته هي من الوضوح في الغالب بحيث لا تستدعي الإشارة. وقد يكون أبسط هذه الأنواع عندما يكون الشخص موجوداً في شكل متنكّر ويسمع من يشير إليه بصيغة الغائب.

سيّد : يقولون إن <إدكار>.. موجود مع <إرل كنت> في ألمانيا.

كنت : القول يتغير.

(الملك لير ٤/٧/٩١-٣)

وقد تكون المفارقة واضحة عندما يقع الخطأ على طبيعة الشخصية المعنوية؛ يكون <اياگو> مقبولاً في الدور الذي يقوم به، وهو دور الجندي المخلص البسيط. لكن مفارقة من هذا النوع يمكن عرضها بشكل بارع:

دنكان : ليس من فنّ
يكشف في الوجه بنية الذهن:
فقد كان <كودور> شهماً عليه بنيتُ
ثقتي المطلقة -
(يدخل ماكبث، بانكو، روس، آنگوس)
يا أجلّ قريب!.

(ماكبث ١/٤/١١-١٤)

لقد تحدثتُ بشكل عام عن اختلاف ذي مفارقة يمكن توقّعه بين وصف ذاتي لشخصية وبين الوصف الذي تصنعه لها المسرحية. وقد يتضح أحياناً أن أحد الشخصيات يقدّم نفسه لا كما هو بل كما يريد لنفسه أن يكون. لقد ذكرت <مالڤوليو> و

<بروتس> وكان يمكن ذكر <مسزمالاپروپ> و<پولونيوس> (وجميع أصحاب الخيلاء والغرور من الحمقى ممن جبلوا من طينة مشابهة) و <يالمار ايكدال> في البطة البرّية و<آلسيست> في عدوّ البشر ورچارد الثاني:

لقد نسيتُ نفسي، ألست ملكاً؟
نهوضاً يا جلالة جبانة! من حيث تنامين.
أليس اسم الملك عشرين ألف اسم؟
إلى السلاح، إلى السلاح يا اسمي! فثمة رعيّة تافهة تطعن
في مجدك العظيم. لا تنظروا إلى الأرض،
يا أحبّاء الملك، ألسنا من بني العلى؟
فلتكن عالية أفكارنا. أعلم أن عمّي <يورك>
يمتلك من القوة ما يفي بغرضنا.

(٣/٢/٨٣ ـ ٩٠)

تكون المفارقة أقل وضوحاً عندما تقوم الشخصية بدور متغيّر أو غير واضح، كما يفعل <هاملت> عندما يقوم بتصرف غريب. ويتعقّد الأمر عندما يتسرّب الشك حول هوية الشخص أو الشيء من أحد مستويات الوهم إلى مستوى آخر، كما يحدث في مسرحية <موليير> بعنوان ارتجالية فرساي حيث يقوم جدل بين الممثلين يسأل إن كان <الماركيز>، هو الممثل الذي يقوم بدور الماركيز أم أنه الشخص الحقيقي الذي يفترض أن الماركيز يمثله؛ أو كما نرى في مسرحيات <پيراندلّو> التي تضع في موضع الشك التفريق التقليدي بين الحقيقة والمظهر، بين الوجه والقناع، بين الهوية والدور.

الجمهور:

إن إضمار الجمهور أقل وروداً لكنه ليس بالأمر النادر الحدوث. وأنا هنا لا أشير إلى الأمثلة النادرة حيث تقوم الشخصيات في المسرحية بدور الجمهور في مسرحية تمرين أو في مسرحية ضمن مسرحية. (وفي مسرحية مثل فار،ن **المدقّة الملتهبة** يصرّ مثل هذا الجمهور على إجراء تغييرات في المسرحية، فيغدو ما لدينا مفارقة رومانسية) إن الذي يدور في ذهني هو الظاهرة الأكثر بساطة مما يدعى باسم «الوعي المتضارب».

فكما أن الجمهور عموماً يعرف أكثر مما تعرف الشخصيات، كذلك يمكن إظهار واحد أو أكثر من الشخصيات على أنه يمتلك أو أنه قد حاز تفوقاً مشابهاً بالنسبة إلى الشخصيات الأخرى. فعندما تكتشف <أليكترا> في مسرحية <سوفوكليس> أن أخاها، المحسوب ميتاً، قد عاد فإنها تعرف ما كان الجمهور يعرف منذ البداية، وهي إذ تحفظ هذا السر تكون بالطبع في المنزلة الأعلى التي يمتلكها المراقب. وفي الكوميديا قد يكون المثال الوارد هو المراقب المخفيّ دون المراقب الصامت. فعند <راسين> يكون وضع <بريتانيكوس> وهو لا يدري أن <نيرو> من موقعه المخبّأ يتسمّع إلى حديثه مع <جوني>، ووضع <جوني> المضطرة إلى مراقبة <بريتانيكوس> وهو يعرّض نفسه للخطر لكنها لا تستطيع أن تخبره أنها لا تستطيع أن تقول إلا ما سوف يزعجه هي من المواقف المكرورة في جوهرها في مئات من (مساخر غرف النوم)[١]. ومن المفيد أن نعلم أن لياقة هذا المشهد

ss

المشهور كانت موضع انتقاد بسبب أنها «مشهد كوميدي» والواقع أنها «مشهد مفارقة».

تظهر المفارقة الدرامية عندما يجد الجمهور شخصية غافلة عن جهلها باطمئنان وتشتد قوة هذه المفارقة عندما يوجد الوعي المتضارب في داخل المسرحية وليس على المسرح وحسب. فنحن الجمهور نعرف منذ البداية من هو <أوديبوس> وعلى من استنزل لعنة. ولكن ما أشد فظاعة المفارقة إذ يستمر هو في جهله بينما نجد الشخصيات واحداً بعد واحد يبدأون في مشاركتنا بما نعرف. أن التنوع والقوة في المفارقة الدرامية تعتمد على عوامل أخرى كذلك: إذا كانت اللغة التي يتكلمها أو يسمعها ضحية المفارقة تحمل، دون علم منه، إشارة مزدوجة إلى الوضع الحقيقي وإلى الوضع كما يراه هو؛ إذا كان ثمة شخصيات مخفية أو إذا كانت تلك الشخصيات ضحايا أو مراقبين؛ ونوع العلاقة بين الشخصيات.

إن المتقطع الآتي من ايفيجينايا في آوليس هو من القوة بحيث يحتمل ترجمة مباشرة من نص صعب. تظن <ايفيجينايا> أنها قد حُملت من <أوليس> لتُزفّ إلى <أخيليس>؛ لكن أباها <آگاممنون> لا يقوى على اخبارها أنها بناء على أوامره قد حُملت إلى ذلك المكان لتقدم ضحية:

ايفيجينايا : أبتاه، ما أسعدني إذ أراك بعد هذا الغياب الطويل.

آگاممنون : أجل، ووالدك إذ يراك. ما تقولين يصحّ عَلينا معاً.

ايفيجينايا : أحسنتَ صنعاً إذا أمرتَ أن أحمل إليك يا أبي.

آكاممنون : ذلك أمر يا صغيرتي لا أستطيع إثباته أو إنكاره.

ايفيجينايا : ماذا بك؟ تبدو مضطرباً، رغم كل فرحتك برؤيتي.

آكاممنون : لدى المرء كثير من المتاعب عندما يكون ملكاً وقائداً.

(٦٤٠ - ٥)

* * *

ايفيجينايا : أنت مزمع على رحلة طويلة يا أبي، لتخلّفني وراءك.

آكاممنون : الأمر يصدق علينا معاً يا صغيرتي.

ايفيجينايا : أوّاه، ليته كان ممكناً أن أقلع معك.

آكاممنون : أمامك رحلة أنت كذلك ويجب ألا تنسي والدكِ هناك.

ايفيجينايا : مع والدتي أسافر أم وحدي؟.

آكاممنون : وحيدة، منفصلة عن الأب والأم.

ايفيجينايا : أنك ترسلني بعيداً إلى موطن جديد، أليس كذلك يا أبي؟.

آكاممنون : كفى، يجب ألا تعلم البنات هذه الأمور.

ايفيجينايا : رجوتك يا أبي أن تعود سريعاً من <فريجيا> بعد النصر هناك.

آكاممنون : قبل ذلك يجب تقديم أُضحية هنا.

ايفيجينايا : أجل، يجب أن نحسن القيام بواجبنا تجاه الآلهة بأي ثمن.

آكاممنون : سوف ترين، لأنك ستقفين إزاء الجفنة الوهاجة.
ايفيجينايا : إذن سوف أقود الرقص حول المذبح يا أبي.
(٦٦٤ - ٧٦)

في كتاب حديث أصدره <توماس ڤان لان> بعنوان **تمثيل الأدوار في مسرحيات شكسپير** (تورنتو ١٩٧٨) نجد قائمة بحوالي سبعين كتاباً أو دراسة سابقة عن موضوعات لدى شكسپير (وغيره) مثل الصورة المسرحية، مجاز العالم - في شبه - مسرح، المسرحية ضمن المسرحية، الشخصية بدور المؤلف المسرحي، المخرج، كاتب السيناريو، الممثل أو القائم بالدور، وموضوعات التنكر والهوية. وأغلب هذه الأعمال تأتي في التاريخ بعد كتابين مهمّين هما كتاب <آن رايتر> بعنوان **شكسپير وفكرة المسرحية** (لندن ١٩٦٢) وكتاب (لايونيل أيبل) بعنوان **ما بعد المسرح: نظرة جديدة في الشكل الدرامي** (نيويورك ١٩٦٣). يعرض الكتاب الأول، بين مسائل أخرى، مدى الوعي الذاتي المسرحي في مسرحيات شكسپير. وموضوع الكتاب الثاني شكل من الدرامه (ما بعد المسرح) يعرّف بأنه «قطع مسرحية عن الحياة تُرى على أنها قد جرت مَسْرَحَتها» وأن «الشكل الضروري لإضفاء الصفة الدرامية على شخصيات، وهي تمتلك وعياً كاملاً بالذات، لا تملك إلا أن تساهم في إضفاء الصفة الدرامية على نفسها» (ص ٦٠، ٧٨). لذلك لا يوجد شيء بالغ الأصالة في فرضيتي الأكثر شمولاً بأن المسرحيات تميل طبيعياً إلى إضمار سياقها المسرحي المباشر، وهي إذ تفعل ذلك تحقق المفارقات الكامنة في تأليف المسرحية نفسه إذ ترى في إطار خلق عالم متخيّل عن طريق عالم الكتابة

الفعلي ومن خلاله، وعن طريق ومن خلال عالم فعلي في الإخراج والتمثيل وارتياد المسرح.

إن الإضمار من نوع أو آخر قد وجد منذ وجود الدرامه نفسها: الدرامي الداخلي يسيّر الشخصية (دايونيسوس في الباخاي، أوديسيوس في فيلوكتيتيس)، الممثل يتقمص شخصية (أوريستيس في خويپوروي، دايونيسوس في الضفادع)، الجمهور في دور شخصية بمعرفة فائقة (نيوتوليموس في فيلوكتيتيس والنص المعدّ في شكل نبوءة (الفرسان تأليف آريستوفانيس وأويديپوس ملكاً)؛ في المحاكاة الساخرة حول مسرحيات <يوريپيديس> كما عند <آريستوفانيس> في ثيموفوريازوساي يمكننا أن نجد مسرحية ضمن مسرحية رغم أنها ليست شديدة الوضوح لذلك لا يمكن القول إن مَسْرَحَة الدرامه جاءت نتيجة وعي ذاتي متصاعد في عصر الانبعاث وما بعده، رغم أن ذلك قد زاد من حدوث الإضمار. إن القول الذي غدا مألوفاً اليوم من أن الإنسان مخلوق يقوم بدور أو يؤدي لعبة قد عاد قولاً محدود الأثر لأنه لا يستطيع أن يفسّر إلا وجهاً واحداً من أوجه الإضمار.

وهنا يبرز تفسيران آخران: أحدهما أن المسرح يجد طريقه نحو المسرحيات لأن المسرح شيء يعرفه مؤلفو المسرحيات، لأن المؤلفين عموماً يتعاملون مع العالم الذي يعرفون. عندما قيم الدرامي مسرحيته يجب أن يفكّر في شؤون الإخراج استقبال المسرحية وغالباً في شؤون فرق معيّنة وممثلين جماهير ومسارح (بما فيها من نواقص وتسهيلات عرض وإضاءة مناظر ومؤثرات صوتية). يكون هذا كله حاضراً في وعي

المؤلف وقد يقدم بعض التفسير لماذا يكثر شكسبير مثلاً من استعمال مجازي لكلمات مسرح، خشبة، المسرح، موكب، عرض، مسرحية، مأساة، فصل، مشهد، مقدمة، ممثل، سامع، تصفيق إلخ.

إن الرأي القائم على أن وجود المسرح بشكل ملموس لا مفرّ منه، وما ينجم عن ذلك من ضغط على وعي المؤلف المسرحي، يمكن أن يضاف إليه رأي ثان، هو أن ما دعوته بالسياق المسرحي في المسرحيات هو نفسه درامي بالاحتمال، بالمعنى الشائع لكلمة «مثير» و «قوي عاطفياً»؛ وينتج عن ذلك أن مؤلفي المسرحيات يميلون إلى تقوية مسرحياتهم بتحقيق ذلك الاحتمال واستيعابه. إن «درامه» المسرح تقع في المنطوى من وجود خشبة المسرح نفسها، أو من أي مجال خال يُقبل على أنه موقع التمثيل، أو المكان الذي سيحدث فيه شيء. ونحن ننتظر الذي سوف يظهر في مزاج من التوقّع يختلف نوعياً عن أي شعور عرفناه في السينما أو عندما نجلس لقراءة رواية. في مسرحية <ستوبارد> بعنوان <روزنكرانتز وگلدنشترن في عداد الأموات يخلق المؤلف درامه باستمرار بالإيحاء أن المسرحية الفعلية على وشك أن تبدأ الآن. وهو يسترعي الانتباه كذلك إلى منطقة غير مرئية تقع خارج المسرح على أنها مصدر فعل مقبل:

روزنكرانتز: (ينهض ثانية قافزاً، يضرب الأرض بقدمه ويصرخ
باتجاه جناحي المسرح)
حسناً، نحن نعرف أنك هناك، أخرج وتكلم!
(ص ٥٣)

إن الحضور الجسدي ولو لممثل واحد يعطي المسرحية بعداً عاطفياً لأن الجمهور لا يملك إلا أن يستجيب بطريقة أو أخرى. وحضور اثنين من الممثلين يستدعي توقعات مختلفة من التفاعل والصراع تعتمد على أمور مثل البعد، الوقفة، العمر، الجنس. وحقيقة التقمص، أي قيام شخص بالظهور بمظهر شخص آخر أو التصرف كما لو كان شخصاً آخر، هو فعل دراميّ في المنطوى؛ كما أن جزءاً مما يشعر به الممثل عند القيام بدور يجب أن ينقل إلى الجمهور. والجمهور من جانبه لديه شيء يشبه شعور «التلصّص» الخاص لدى المراقب غير الملحوظ، ولديه بوجه عام كذلك الشعور اللذيذ في أنه يعرف عما يجري من فعل أكثر مما يعرفه أولئك القائمون به مباشرة. وأخيراً هناك تكثيف الحياة الذي يرافق استخدام الخيال عندما يتعاون الممثلون والجمهور في خلق الوهم الدرامي. تجتمع كل هذه الأشياء لتجعل المسرح نفسه درامياً، وهذه «الدرامه» يستطيع المؤلف المسرحي مضاعفتها اما بفطرته أو، كما يفعل <ستوبارد> بشكل واع جداً عن طريق الإضمار وما ينتج عن ذلك من مفارقات سبق الحديث عنها.

المفارقة في الرواية:

ثمة أمثلة عديدة من المفارقة في الأدب القصصي لا تشكل صفة خاصة في أي جنس قصصي. في رواية پُدنهيد ولسن نجد <توم دريسكول> يسأل <ولسن> «في مرح وطيْب»: «كيف حال القانون؟ جاءتك قضية؟» من الواضح أن مثل هذه الملاحظة، التي تنطوي على مفارقة لأن السائل يعرف أن <ولسن> قد أخفق إخفاقاً تاماً في المحاماة، يمكن أن توجد

في مسرحية أو تسمع في الشارع. وبعد ذلك، عندما يكتشف <ولسن> أن <توم> قاتل، ينطق <توم>، وهو يجهل أنه قد فضح نفسه بملاحظة أخرى تنطوي على مفارقة: «لا تأخذها بجدّ؛ المرء لا ينجح كل مرة؛ سوف يأتي اليوم الذي تشنق فيه أحدهم». إن هذا الوضع يعادل في المفارقة الدرامية سخرية <كلايتمنسترا> من <أليكترا> في قولها: «أنت وأوريستس.. ألن تلزماني الصمت؟» و<فيلدنگ> الذي عالج الدرامه قبل أن يتفرغ للرواية يقدّم لنا في توم جونز مشهداً بعد مشهد من المفارقات تناسب المسرح قدر ما تناسب الرواية، ولو أنه لا يوجد ما يتفوق في الصفة المسرحية من المشاهد على ذلك المشهد الذي يقوم فيه <جونز> بإخفاء خادمة <صوفيا> خلف الستائر عندما تصل <ليدي بيلاستون> بشكل غير متوقع (الكتاب ١٥ الفصل ٧). فهي تدهش أول الأمر لتقصير <جونز> في الاستجابة إلى تودّدها، بينما يشعر <جونز> بدوره أنه «في واحد من أكثر المواقف المحرجة المؤذية التي يمكن تصورها». يعلّق <فيلدنگ> على ذلك بقوله: «لا يمكن تصور شيء أكثر كوميدية ولا أكثر مأساوية من مثل هذا المشهد لو استمر أكثر مما فعل».

ومفارقة الأحداث كذلك مألوفة الورود في الكتابة النثرية القصصية. ففي قصة <و. هنري> بعنوان «هدية المجوس» (أعمال و. هنري الكاملة، نيويورك ١٩٥٣) يُقدم شاب على بيع ساعته ليشتري أمشاطاً لشعر زوجته الطويل، لكنها كانت قد باعت شعرها لتشتري لزوجها سلسلة لساعته. لكن مفارقة الأحداث ليست عَلَماً على الرواية دون الدرامه، سواء على نطاق ضيق أو واسع؛ فحكاية الثقة المفقودة أو الشكوك التي

يكتشف ألا أساس لها يمكن تمثيلها «طبيعياً» قدر ما يمكن سردها روائياً. وقد تكون هذه المفارقة أقرب إلى طبيعة الدرامه منها إلى الرواية، بسبب الغياب النسبي للتفصيلات في الدرامه مما يفسح المجال لخَطٍّ من البناء أكثر نظافة ووضوحاً، ولتضادٍّ أكثر حدّة بين ما يؤمَّل ويُخشى وبين ما يحدث بالفعل. والذي يقوله <لوكاش> في الرواية التاريخية يبيّن أنه يفكر بالرواية على أنها تعرض انقلاباً يتصف بالمفارقة على نطاق بنائها الشامل: «يدرك البطل [في ڤيلهيلم مايستر] أنه قد حقق شيئاً يختلف تماماً عما كان يقصد تحقيقه». ولكن مهما صح القول، كما يرى، بأن «قوة الظروف الاجتماعية تبرهن على أنها أقوى من مقاصد البطل، وتبرز من الصراع منتصرة» فما زال بوسع المرء القول ان هذا النوع من المفارقة «البنائية» أكثر وضوحاً ومباشرة في الدرامه، حيث نجد «عدم إمكان إيقاف» التمثيل والاندفاع الشديد نحو المحتوم و «الوشيك الوقوع» من شأنه تقوية الاعتماد السببي للأحداث. في ڤيلهيلم مايستر <گوته>، على النقيض مما في ڤولپونه <بن جونسن>، لا يغدو بناء المفارقة جلياً إلا لدى التأمل فيه.

والذي يميز الرواية أكثر هو ما دعوته باسم مفارقة الكشف عن الذات. نجد <پورشيا> في رواية <كارسن ماك كلرز> تؤنب <مك> لتعبيره عن رغبة في الانتقام: «هذه ليست طريقة مسيحية في الكلام». لكنها لا تعي أبداً أنها تكشف عن مسيحية موضع شك في عواطفها إذ تضيف «نحن بوسعنا أن نتكيء مستريحين إذ نعلم أنهم سوف يُقَطّعون إرباً ويتقلبون على النار إلى الأبد بيد الشيطان». يغلب أن يتكشّف هذا النوع من المفارقة خلال الكلام، لذلك لا يدهشنا أن نجدها في

محاورات أفلاطون، وفي المونولوگ الدرامي عند <براوننگ> (وفي قصيدة <برنز> بعنوان «صلاة ولي الورع») وفي المسرحيات عموماً. لقد ذكرت في المقطع السابق عدداً من الشخصيات المسرحية، ولم تكن جميعها بالشخصيات الكوميدية حصراً، لكنها تعرض نفسها حسب صورة عن الذات مغلوطة، وفي الوقت نفسه تكشف عن طبيعتها الحقيقية بكلمة أو فعل عن غير قصد.

إن هذا النوع من المفارقة، حيث تكون الصورة المغلوطة التي كوّنتها الشخصية عن نفسها متعارضة مع الصورة التي يتيح العمل للقاريء تكوينها هي من الأنواع الشائعة في الرواية. تفتتح <جين أوستن> رواية إقناع بهذا الشكل:

> سر والتر إليوت، صاحب كيلنج ـ هول بأقليم سمرست يتسلّى بأنه لم يفتح كتاباً قط سوى «سجل البارونات». ففيه يجد تزجية لساعة بطالة، وتسرية في ساعة كآبة؛ هنا تستثار مشاعره نحو الإعجاب والاحترام، إذ يتأمل البقية الباقية من أصحاب الامتيازات الأولى، هنا أي شعور مكروه ينجم عن مسائل داخلية ينقلب طبيعياً إلى رأفة وازدراء، إذ كان يتصفّح ألقاباً لا يبدو لها نهاية مما استُحدث في القرن الماضي ـ وهنا، إذا أخفقت كل صفحة من الصفحات الأخرى، كان بوسعه قراءة تاريخه الخاص بمتعة لا تخيب ـ كانت هذه هي الصفحة التي ينفتح عليها دائماً المجلد الأثير وعنوانها: أليوت صاحب كيلنج ـ هول.

ولكن يمكن القول اننا نرى في مفارقة من هذا النوع مرتبة ثانية من مفارقة أوسع حيث تكون الصورة المغلوطة التي كوّنها الشخص عن العالم الذي يسكنه متضاربة مع العالم الحقيقي.

إن هذه المفارقة الأوسع، التي تضم المرتبة الأدنى مما لا يسهل تمييزه دائماً، كانت منذ البداية مفارقة تميز الرواية. فمنذ ظهور دون كيخوته /١٦٠٥/ إلى الوقت الحاضر كان ثمة دوماً خط لا ينقطع من الروايات، مأساوية، كوميدية، هجائية، يكون البطل فيها، أو ضحية من دونه منزلة، قد حاول عبثاً (عبثاً من وجهة نظر القاريء، مهما تكن ناجحة من وجهة نظر الأول) أن يفرض الوحدة عن العالم بتفسيره من خلال مخاوفه أو رغباته، نظرياته أو مثله العليا، سواء كانت تخصه أو تخص أبناء طبقته. يعيش <دون كيخوته> كما نقول في عالم من صنعه هو، حيث العمالقة والأميرات والجيوش والقلاع المتصلة بقصص الفروسية تقوم مقامها الطواحين والخادمات وقطعان الماشية وفنادق إسبانيا في ذلك الزمان:

> أما الضابط، ولم يكن مستعداً لتحمّل هذه اللغة من شخص له مثل تلك السحنة، فقد رفع مصباحه وقذف به وبما يحتويه على رأس <دون كيخوته>، وبعد ذلك تلاشى في الظلمات. «من المؤكد» قال <سانچو پانزا> «أن هذا هو المغربي المسحور؛ وأنه يحتفظ بالكنز للآخرين، لكنه يعطينا اللّكمات وضربات المصابيح». «الأمر كذلك» أجاب <دون كيخوته>، «وأنه ليس من فائدة أن نفكر بالأمور المسحورة هذه، أو أن يتعكّر مزاجنا أو نغضب منها؛ فلأنها غير مرئية،

بل محض أشباح، تكون جميع الجهود للانتقام غير مثمرة. انهض يا سانچو، إن كنت تستطيع النهوض، واطلب حاكم هذا الحصن، وأحضر لي شيئاً من الزيت والخمر والملح وعشبة الجبل، لكي أصنع البلسم الشافي؛ لأنني في الحق بأشد الحاجة إليه في هذا الوقت، لأن الجرح الذي سبّبه لي هذا الشبح ينزف كثيراً».

(الترجمة الانكليزية چارلز جارڤز، الكتاب ١، الفصل ١٧)

شخصية <پانگلوس> في كانديد تعادل <دون كيخوته> يحمل فلسفة <لايبنتز> التفاؤلية، وبهذا المعنى فهو قادر على تفسير كل مصيبة على أنها ضرورية ومفيدة. يتساءل <كانديد> إذا لم يكن مرض السفلس من أصل شيطاني:

ـ أبداً، أجاب ذلك الرجل العظيم؛ إنه جزء من أفضل العوالم، لا يمكن الاستغناء عنه، جزء ضروري؛ فلو أن كولمبس لم يلتقط، على جزيرة أميركية، ذلك المرض الذي يهاجم مصدر التكاثر وقد يمنع الإنجاب كلّياً أحياناً ـ وبذلك يهاجم ويقهر أعظم هدف من أهداف الطبيعة نفسها ـ لما كان لدينا اليوم كاكاو ولا صبغة قرمزية.

(الترجمة الإنكليزية بتحرير روبرت أدامز، نيويورك ١٩٦٨ ص ٨)

وشخصية <كرادكرايند> في أيام الشدة /دكنز/ تشبه شخصية <دون كيخوته> في إطار مخفّض من نفعيّة <بنثام> يبدأ الكتاب هكذا:

> الذي أريده الآن: الحقائق. لا تعلّم هؤلاء البنين والبنات سوى الحقائق. الحقائق وحدها مطلوبة في الحياة. لا تغرس أي شيء آخر، واقتلع كل شيء سواها. تستطيع تكوين أذهان الحيوانات العاقلة بالحقائق وحدها: وليس غيرها يمكن أن يفيدهم أبداً. هذا هو المبدأ الذي أنشيءُ عليه أبنائي أنا، وهذا هو المبدأ الذي أنشيءُ عليه هؤلاء الأولاد. ألتزم بالحقائق يا سيدي.

و <مدام بوفاري> هي <دون كيخوته> الميوعة العاطفية:

> ثم تذكرت البطلات في الكتب التي كانت قد قرأتها، فبدأت ترنّ في ذاكرتها أنغام تلك االنسوة الفاجرات، ترنّ بصوت شقيقات يحملن لها الفتنة. ثم صارت هي نفسها وكأنها جزء فعليّ من هذه التخيلات، فأدركت حلم الحب من شبابها إذ كانت ترى نفسها من هذا الصنف من النساء المتيّمات اللواتي كن موضع حسدها.

(الترجمة الإنگليزية ي. ماركس ـ أيڤلنگ، لندن، ١٩٥٧، ص ١٣٤)

ندخل هنا تخوم حلم اليقظة، ملاذ أولئك الذين لا تنصفهم ظروفهم الفعلية. في طريق الجسد تدخل <كريستينا پونتيفيكس> في سلسلة متصاعدة من أحلام اليقظة:

> قالت <كريستينا> ان الوصية فيها تحايل، وأنه يمكن تغييرها إذا بدأت العمل مع <ثيبولد>

على الوجه الصحيح. يجب أن يمثل <ثيبولد> أمام رئيس القضاة، ليس في قاعة المحكمة بل في مكتبه، حيث يمكنه شرح القضية كلها؛ أو ربما قد يكون من الأفضل لو ذهبت هي نفسها - وأنا لا أطمئن أن بوسعي وصف حلم اليقظة هذا الذي دفعت إليه الفكرة الأخيرة. وأظن أن <ثيبولد> قد توفيّ في آخر المطاف، وأن رئيس القضاة (الذي توفيت زوجته قبل ذلك بأسابيع قليلة) قد قدّم لها عرضاً، رفضته بشدة لكن بلا جحود؛ وقالت أنها ستبقى إلى الأبد تنظر إليه صديقاً - وفي هذه اللحظة دخل الطباخ، قائلاً أن اللحام قد جاء يسأل عما تريد أن تتفضل بطلبه.

(الفصل ٣٧)

في الأعمال التي جرى اقتطاف هذه الأمثلة منها تكون الصورة الذاتية لدى الشخصية أو نظرتها إلى العالم مما يتكشف زيفها بدرجات متفاوتة. فتفاؤل <تپانگوس> المستحيل مثلاً يغدو ضحية مفارقة بسبب ما يحدث له ولرفاقه بالدرجة الأولى؛ فإن أفضل العوالم الممكنة يقدّم على أنه مليء بالأمراض، والصوة، والرذيلة، والحيلة، والكوارث الطبيعية، والدين والحرب. ونظرية <گرادگرايند> في التربية تغدو ضحية مفارقة بسبب ما تؤدي إليه من شبه دمار حياة أولاده بالذات، فمنذ البداية يؤلّب <دكنز> القارىء ضد <گرادگرايند> إذ يعطيه مثل هذا الإسم، ويصفه كأنه شيء مصنوع - «سبّابة مربعة - جدار مربّع من جبين.. سترة مربعة، ساقان مربّعتان وكتفان

مربّعان» وغير ذلك كثير - وبإعطاء هذا الفصل الأول عنواناً ينطوي على مفارقة: «الشيء الوحيد المطلوب». وكذلك <جين أوستن> تعري <سر> والتر أليوت> عن طريقة كلماته البلهاء وأفعاله، بنهاية القصة، بإخبارنا مباشرة أنه محتال، وبشكل أكثر صراحة مما يفعل <دكنز>، بالمفارقة اللفظية. وعن <سروالتر> يقال لنا: «إنه كان يعد نعمة الجمال لا تقل إلا عن نعمة منزلة البارون؛ وأن <سروالتر> هذا الذي كان يجمع هاتين النعمتين كان الهدف الدائم لأحرّ احتراماته ومحبته» (الفصل ١).

المفارقة اللفظية من جانب الرواية تميز روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أكثر مما تميز روايات هذا القرن. فمنذ أيام <فلوبير> و <جيمز> تزايد عدد الروائيين الذين يعتقدون أن «فن الرواية لا يبدأ حتى يعتقد الروائي أن قصته شيء يجب أن يظهر للعين، أن تُعرض بشكل تروي فيه نفسها» (پرسي لُبّك، صنعة الرواية لندن ١٩٢١ ص ٦٢. وينظر <وين بوث> بلاغة الرواية ١٩٦١، مواضع متفرقة). إن طمس الراوية أو إعطاءه صفة لا شخصية قد خلّصنا من الكاتب المتطفل المزعج بحميميّة «عزيزي القارىء» ولكنه جعل من المستحيل كذلك، بين مؤثرات مرغوبة ومفيدة أخرى، إيجاد الأنواع الخاصة من المفارقة الروائية التي يمثلها <ڤيلدنگ> خير تمثيل، ولكنها توجد كذلك عند <ستيرن> و<جين أوستن> و <ثاكري> و <جورج اليوت>، وعند <فلوبير> و <جيمز> كذلك. عند <فيلدنگ> في رواية توم جونز يكون بُعد المفارقة لدى المؤلف ذا أهمية جمالية كبرى بحيث يسوغ لنا أن ندعو العمل لا محض رواية بل جولة سياحية

خل رواية، ومن نوع نفيس جداً. حيث تكون كلمات الدليل
ات قيمة تعادل ما يعرضه علينا.

والحقيقة انها كانت أبعد ما يكون من الحزن على عوز الجمال بحيث انها لم تكن تذكر ذلك الكمال (إذا صح أن تسميّه كذلك) خلواً من الاحتقار؛ وكثيراً ما كانت تحمد الله لأنها لا تملك من الحسن ما تملكه الآنسة فلانة، التي ربما كان الجمال قد أدى بها إلى زلّات كان بوسعها تجنبها لولاه. كانت الآنسة <برجت أولورذي> (فقد كان ذلك اسم تلك المصون) تدرك حق الإدراك أن المفاتن الشخصية في المرأة ليست أفضل من شراك لها وللآخرين كذلك؛ ومع ذلك فقد كانت على جانب من الحذر في سلوكها جعل حكمتها على درجة من الحيطة كما لو كان عليها أن تدرك جميع ما نصب من شراك لجنسها بأجمعه. والواقع أنني قد لاحظت (ولو أن ذلك قد يبدو غير ذي قيمة للقارىء) أن حفاظ الحكمة هذا، شأنه شأن فرق الإنقاذ، يكون على أشد استعداد دائماً للقيام بالواجب عندما يكون الخطر على أقلّه. فهو غالباً ما يتخلّى في دناءة وجُبن عن أولئك النفسيات اللواتي يتشوّق إليهن الرجال جميعاً، فيهلكون حسرات ويلقون ما بين أيديهم من شباك؛ ويحضر دوماً عند أقدام ذلك الصنف الأسمى من النساء، اللواتي يحتفظ لهن الجنس الآخر باحترام أكثر بعداً ورعباً، واللواتي (من يأس من النجاح، كما أظن) لا يجرأون أبداً على مهاجمتهن.

(الكتاب ١ الفصل ٢)

طريقة المؤلف هذه في جعل الشخصية ضحية مفارقة هي طريقة روائية على وجه التحديد؛ ففي المسرحية يستطيع أحد الشخصيات أن يتحدث بأسلوب المفارقة عن شخصية أخرى لكنه لا يستطيع أبداً أن يتحدث بالسلطة المطلقة التي يمتلكها الكاتب. وثمة طرق أخرى لتعرية ما لدى الشخصية من نظرة زائفة أو ناقصة عن نفسه أو عن العالم الأوسع مما يمكن وجوده في المسرحيات، وهنا يكون ما يميز الروايات ليس الطريقة بل اختيار موضوع المفارقة، والتركيز الأكبر على الشخصية وعلى الحياة الداخلية للشخصيات. كيف يمكن تفسير ذلك؟ في المقطع السابق حاولت أن أبيّن أن أنواع المفارقة التي تميز الدرامه هي نتيجة إضمار ثنائية كامنة؛ المسرح في مواجهة الدرامه، وإبراز السياق المسرحي المباشر ليظهر في المسرحية نفسها «النص، الإخراج، التقمّص والجمهور». أيمكن الآن أن نبيّن أن ثمة شيئاً في طبيعة الرواية يمكن أن يفضّل ظهور ذلك النوع من المفارقة الموصوف في الصفحات السابقة؟ أعتقد أن ذلك في الإمكان وأن الجواب المختصر أن الرواية قد تطورت في القرنين أو القرون الثلاثة الأخيرة إلى شكل أكثر مناسبة للتعامل مع الحياة الداخلية لرجال ونساء يعيشون في مجتمعنا الحديث المعقّد.

وربما كان أهم ما يمكن أن يقال عن الكتابة القصصية أن ثمة القليل مما يمكن للمرء أن يقوله عنها عموماً. لا يوجد شكل آخر على هذه الدرجة من انعدام الشكل؛ أو بعبارة أخرى لا يوجد شكل من الكتابة على هذه الدرجة من الإنفتاح على الاختلاف الشكلي بما يتعلق بالطول، وتنظيم المادة زمنياً، وطريقة السرد والتقويم، وهذه أكثر العناصر بروزاً. وحتى لو

وضعنا جانبا القصة القصيرة والرواية القصيرة، وتعمدنا نسيان الطبيعة الاعتباطية جداً في التفريق النوعي الذي يسمح لنا بهذه التنحية، فما الذي يمكن قوله عن الرواية سوى أنها وصف خيالي طويل نسبياً، يتناول فكر الإنسان ومشاعره، كلامه وفعله في إطار اجتماعي؟ ما الذي تشترك فيه مؤلفات قصصية مثل **الحمار الذهبي، الجفنة الذهبية، ترسترام شاندي، جزيرة الكنز، آخر أيام پومبي، السنة الماضية في مارينباد، نحن، وات؟**

وربما كانت الحقيقة الأكثر أهمية أن الكتابة النثرية، خلاف الدرامه، لا تربط جمهورها، أو القارىء الفرد، بوقت التمثيل. آن حرية القارىء أن يقرأ على هواه من السرعة، أو يتوقف، أو يعيد القراءة أو يتأمل يجعل عدداً من الأمور ممكناً. فذلك يسمح بطول أكبر، يؤدي إلى مجال أوسع وتفصيلات أدق، تؤدي إلى تعقيد وتفسير وتأمل ونظر. وذلك يستبعد أيضاً الحاجة لاستيقاف انتباه الجمهور عن طريق كونها «مسرحية» و «درامية» من جهة، ومفهومة بشكل مباشر وسهل من جهة أخرى. وتسمح حرية القارىء هذه بدخول أحداث لا تزيد عن كونها ممتعة ومثيرة للفكر؛ فهذا <توماس مان> في «فن الرواية (الرؤية الإبداعية تحرير هاسكل بلوك وهرمن سالنكر، ١٩٦٠) يقتطف قول <شوپنهاور> ان «واجب الروائي لا أن يسرد كبار الأحداث بل أن يجعل صغار الأحداث ممتعة». كل ذلك يشير في اتجاه واحد، أن الرواية هي الشكل الذي نلجأ إليه لفهم وجود اجتماعي وضع في إطار من الذاتية.

يقصد بعبارة «وجود اجتماعي في إطار من الذاتية» الإشارة إلى ثنائية الحياة الداخلية والخارجية، مما يؤدي إلى مجال الملاحظة التي تتسم بالمفارقة. وتفيد هذه العبارة كذلك في التفريق بين الرواية وبين قصة الخيال أحادية الرؤية، سواء كانت من قصص المغامرات /الفرنسية/ أو رواية الشطّار والعيّارين أو رواية العنف التي تحدد نفسها أساساً بالعالم الخارجي، أو قصة خيال تتغنى بحياة الفرد الداخلية. تشير القواميس إلى التغيرات التاريخية التي أحدثت وعياً متزايداً بالذات نتج عنه تقابل متزايد بين العالم الداخلي والخارجي. فثمة تزايد كبير في القرن السابع عشر لكلمات تلحق بها صفة «ذاتي» بما في ذلك كلمة «الوعي الذاتي» نفسها. ففي الدين نجد شخصية كل امرىء[٢]، في المسرحيات الأخلاقية في القرن الخامس عشر. ينقذها ما لدى «كل امرىء» من صالح الأعمال؛ كما نجد «المسيحي» في مسيرة الحاج[٣] (١٦٧٨) تدعمه أو تنقذه خصاله الداخلية؛ ورفيقاه <مخلص> و <مستبشر>. وفي الفلسفة نجد التحول بعد <ديكارت> من علم الوجود إلى نظرية المعرفة، إلى العقل بوصفه موضع اهتمام الفلسفة الأول، أو حتى بوصفه الحقيقة الوحيدة. وفي النظرية الأدبية كان أرسطو في كتاب الشعر يضع الشخصية دون منزلة الفعل بشكل واضح، لكن <دريدان> في مقال في الشعر الدرامي يرى أن ما يحدث ويُفعل أقل أهمية من استجابات الشخصيات لها: (الجمهور... راقب حركات أذهانهم بقدر ما تراقب التغيرات في أحوالهم. فإن تخيّل الأول مجال عمل الشاعر الصحيح، أما الثاني فإنه يستعيره من المؤرخ).

إضافة إلى هذا الإلتفات المتزايد نحو الداخل ثمة نموّ يكمّله في المفهوم القائل إن العالم الخارجي مفرط في التعقيد،

ss

فاقد لإنسانيته ويدفع إلى التغريب) فبدلاً من المدينة ثمة العاصمة الكبرى، وبدلاً من السوق المحلّي ثمة قوى السوق العالمي، وبدلاً من المالك الريفي ثمة الملك والماكنة البيروقراطية وعدّ الأصوات، وبدلاً من المشغل ثمة خط الإنتاج الواسع، وبدلاً من مقاصد الله ثمة نظرية «الجعجعة» وقانون الحركة الحرارية الثاني.

كلا التطورين يفسح المجال للمفارقة. فالروائي ذو المفارقة يستطيع من ناحية أن «يضفي رومانسية» على الحياة الداخلية لشخصياته، ومن ناحية ثانية أن «يسِم بالإبتذال» سياقهم الاجتماعي. وهكذا نجد حلم اليقظة المسترسل عند <كريستينا بونتيفكس> حول زواجها من رئيس القضاة تقاطعه الحاجة لإعطاء طلبيّة اللحم؛ ويبيّن <بتلر> هنا أنه كان يفهم مبدأ التضاد العالي. وهذه الحادثة بالطبع ظاهرة مرضية عند <كريستينا> تنم عن عدم قدرتها على الخروج من شرنقة فرضتها عليها التربية الإنكليكية عند الطبقة الوسطى حتى لا تستطيع رؤية العالم إلا في إطار بالغ الذاتية. وهذا لا يعني أن عالم القصّابين والحلّاقين وعالم الطواحين ومحالج القطن يمثل أية حقيقة مطلقة. والواقع أن <دكنز> في أيام الشدّة يقول ان «موضوعية» <گرادگرايند> ورفضه الأوهام هو بحد ذاته وهمٌ زائف خطر، عرضة للمفارقة قدر تعرّض أحلام <كريستينا> أو <إيما بوفاري>.

نظرية الرواية عند <لوكاش> في بداياته تأتي مناسبة في هذا المقام. يرى <لوكاش> أن العالم في الملحمة الهوميرية كان كلّاً يسبق التقسيم إلى عالم داخلي وعالم خارجي. وهذه الكلية التي كانت يوماً «ممنوحة» لا توجد الآن إلا على شكل غرض يُطلب، مثال يقصد إعادة تكامل الذاتية والموضوعية،

والجمع بطريقة جديدة ما كان التاريخ يدفعه بعيداً عن بعضه، أي حياة خاصة تُدفع نحو الاغتراب وحياة عامة جوفاء تَدفع إليه، الأولى تسير نحو الفقر، والثانية نحو التفكّك. تساعدنا هذه النظرة أن نرى دون كيخوته أكثر من قصة رجل دفعته قراءاته المفرطة في قصص الفروسية أن يصاب بلوثة جعلته يحسب الفنادق قلاعاً فأصبح بذلك هدفاً لسخرية <ثيربانتس>، ومفارقاته. والذي يرينا إياه <لوكاش> أمر أكثر إمتاعاً، وهو وعي <ثيربانتس>، الذي بلغه مباشرة، بعالم بدأ يدفع نحو التغريب:

> إن أول رواية عظيمة في الأدب العالمي تقف في بداية العصر الذي بدأ فيه الإلّه المسيحي يهجر العالم؛ عندما أصبح الإنسان مستوحداً لا يقدر أن يجد معنى أو قيمة إلا داخل روحه هو، ووطنه اللامكان؛ عندما تحرر العالم من تعلّقه المتناقض بغائب هو في الحقيقة حاضر، حتى ألقي به في اللامعنى المحيق. . عاش <ثيربانتس> في آخر فترة من التصوف العظيم اليائس، فترة المحاولة المشبوبة لتُجدِّدَ من الداخل ديانة تحتضر. . فترة اضطراب عظيم في القيم وسط نظام قيم لم يتغيّر بعد. و<ثيربانتس> المسيحي المؤمن والمواطن المخلص الغرير، كشف بإبداع عن أعمق جوهر لهذه المعضلة الشيطانية: البطولة الخالصة تسير حتماً نحو بشاعة المظهر، الإيمان الأقوى يسير حتماً نحو الجنون، عندما لا يمكن ولوج الطرق المؤدية إلى المكان الأسمى، ليس على الواقع أن

يتطابق مع الدليل الذاتي مهما كان أصيلاً وبطولياً.

(نظرية الرواية الترجمة الإنكليزية أنا بوستوك لندن ١٩٧١ ص ١٠٣ - ٤)

إن هذه النظرة تجعل المفارقة لا تبدو كئيبة وحسب بل معقدة كذلك، حيث نراها موجّهة ضد «الابتذال الرخيص في ظاهر الحياة» وضد بطل تجاوزه التاريخ فلم يعد قادراً على إدراك الشكل الجديد الذي تتخذه الحياة الاجتماعية.

يرى <لوكاش> أن أية رواية غربية تصوّر السياق الاجتماعي في الغرب صدقاً هي بالضرورة قصة تنافر وانهيار وإخفاق، إذ غدا باطن الحياة وظاهرها على خلاف كامل مع بعضهما. فالبطل لا يستطيع تحقيق دافعه الداخلي، أن يستخرج من عالمه معنى أو أن يقيم هويته، فكل ما قد يصيبه من نجاح (يقتطف <لوكاش> مثاله من <پونتوپيدان> في هانز المحظوظ) سوف يتحقق أنه وهمي منقوص. ومن هنا جاءت طبيعة الرواية التي تحتّم توليد المفارقة. ولكن القول ان الروائي يستطيع أن يرى ويعرض لقرّائه المفارقة في إخفاق بطله المحتوم يتضمن القول أنه يفهم المشلكة وحسب دون إلغائها؛ وثمة الخطوة اللاحقة في رؤية عمله بنفس المنظار، عملاً يحاول أن يلتمس في العالم معنى، فيستوي بذلك عرضةً للمفارقة.

ويجب أن نذكر في هذا الصدد المفارقة الرومانسية عند <فريدريك شليگل> و<كارل زولگر>، فالواقع أن <لوكاش> يشير إلى مفهوم المفارقة عندهما بعبارة «التبيّن الذاتي ومعه الإلغاء الذاتي للذاتية» (نفسه ص ٧٤). إن الإدراك المتصف بالمفارقة لدى الروائي، لورطته المتصفة بالمفارقة، ولو

أنه كئيب في المظهر، إن هو إلا إدراك لا يقترب في سواده من استسلام لا يتصف بالمفارقة. يقول <لوكاش>.

> وإذ تقوم المفارقة بتصوير الحقيقة منتصرةً، فهي لا تكشف بأن تلك الحقيقة هي بمثابة لا شيء في وجه خصمها المهزوم وحسب، ولا أن انتصار الحقيقة لا يمكن أن يكون نهائياً وحسب، وبأنه سيبقى دائماً عرضة للتحدي مرة بعد مرة من جانب ثورات جديدة في الفكرة، بل تصوّر كذلك أن الحقيقة لا تدين بميزتها إلى قوتها الخاصة، وهي قوة فيها من الفجاجة وانعدام الإتجاه ما لا يساعد في الحفاظ على تلك الميزة، قدر ما تدين إلى الإشكال الداخلي «رغم ضرورته» في الروح التي تثقل عليها مُثلها العليا.
>
> (نفسه ص ٨٦)

ثم يقول بأسلوب أكثر شاعرية:

> المفارقة، تلك الذاتية القادرة على تجاوز الذات التي ذهبت إلى أقصى ما يمكن بلوغه، هي أعلى درجة من الحرية يمكن بلوغها في عالم هجره خالقه. لذلك هي ليست الشرط المسبق الوحيد الممكن لذاتية تولّد كليّةً وحسب، بل هي كذلك تجعل من تلك الكليّة ـ الرواية ـ الشكل الفني الذي يميز عصرنا.
>
> (نفسه ٩٢ ٣)

إن المفارقة التي يراها <لوكاش> على أنها «العقلية القياسية للرواية» هي المفارقة الرومانسية. لقد مرّ بنا في الفصل الثاني أن المفارقة الرومانسية، بوصفها منهجاً فنيّاً، تضع نصب عينها هدفاً مزدوجاً: تضمّ الوعي الذاتي لدى الفنان ليضفي على التأليف (الذي لا بد أن يكون محدوداً ومتحيزاً) حركية العملية الإبداعية، وتبتكر في الوقت نفسه، لكن باتجاه معاكس، شكلاً للتعبير عن هذا الوهم الفني للإبداع الذاتي. إن عملاً ناجحاً بأسلوب المفارقة الرومانسية سوف يبدو نوعاً من الفن مرفوعاً إلى قوة أعلى، عملاً كانت مادته الخام فنية بالأساس. ولسوف يتّسم ذلك العمل بطراوة التلقائية ولطافة السيطرة الفنية الكاملة. ولسوف يولّد شعور التضاد الذي تولّده صور الأبدية المغلقة، كما يحدث في المرايا المتقابلة في إحدى غرف قصر <شونبرون> في ڤينا، أو ذلك الشعور بالجدل الأبدي الذي توحي به صور تظهر مكعباً صلداً مرة وصندوقاً فارغاً مرة أخرى. يقول <فريدريك شليگل> في جُذاذة من دفاتره:

> إن الإنغماس التام في هذا الشعور [الميوعة العاطفية] أو في الإبتكارية [الوهم] قد يؤدي إلى نوع من الرومانسية، ولكن درجة عالية من الإثنين تخلق ذلك التوتّر في الأضداد الذي هو الرومانسية المطلقة أو المفارقة الرومانسية.
>
> (فريدريك شليگل: دفاتر أدبية ١٧٩٧ ـ ١٨٠١
> تحقيق هان ايخنر، تورنتو ١٩٥٧ ص ٨٤)

في رأيي أن أوضح أمثلة المفارقة الرومانسية، ربما لأنها شديدة الوعي برغبة التعبير، لا توجد في الفترة الرومانسية، بل في بواكير القرن العشرين، في روايات <توماس مان> وهو

معاصر <لوكاش> وأحد موضوعات دراسته. كان <توماس مان> شديد العناية بدراسة الأدب والدراسات الأدبية، لذلك لم يكن يجهل نظرية <شليگل> في المفارقة الرومانسية. والواقع أنه هو نفسه قد قال مرة عن (مشكلة المفارقة) أنها «بلا استثناء من أعمق وأكثر الأمور الجذّابة في العالم» (گوته وتولستوي» **مقالات من ثلاثة عقود**، الترجمة الإنگليزية: هـ. ت. لوڤه - پورتر، لندن ١٩٤٧، ص١٢٢). إن أي عمل من أعماله الكبرى يمكن اختياره مثالاً على المفارقة الرومانسية، ولكني سأقتصر الحديث عن **دكتور فاوستس** [١٩٤٧].

في التخطيط لهذه الرواية يضع <توماس مان> مَشاهِدَه على مستوى عالٍ جداً. ولكنه، وهو الذي توفّر على دراسة شليگل، كان يعرف أن المرء لا يستطيع التخطيط لبلوغ العظمة من دون أت يقدّم مباشرة نبرة زائفة. وكان الحل ليس محاولة الأقل، بل إدخال نبرة زائفة على الأسلوب في تعمّد وجرأة - في شخص الراوية الذي يتخذ صورة محاكاة ساخرة للمؤلف نفسه، رجل مثقف، واسع المعرفة، حسن القصد لكنه من الطراز القديم، جاد، على شيء من التباهي، لذلك يبعث على السخرية. هذا الراوية ضحية المفارقة، واسمه <تسايتبلوم>، يؤدي وظيفة مانعة الصواعق، فهو يجتذب ويمتص ما يوجد في مقاصد الرواية من شوائب، فيغدو بمقدور <توماس مان> أن يكون طموحاً كيفما شاء.

كما يشير العنوان، هذه الرواية صيغة حديثة لاسطورة القرن السادس عشر عن <فاوست>، وهي واحدة من سلسلة صيغ حديثة تضم مسرحية <گوته> بهذا العنوان. فهي لذلك عمل «أدبي» حتماً. لكنها في الوقت نفسه لا تدّعي أنها أدب بل سيرة حياة: (حياة المؤلف الموسيقي الألماني أدريان ليڤركون، كما

يـرويها صـديق). ومع ذلـك، فإن السيـرة لا تكاد تبـدأ حتى يكتشف <تسايتبلوم> أن سرد الوقائع بشكل مؤثر يقتضي اتباع قواعد الفن، وكما يقول شليگل، لا أن يقذف بكل شيء في وقت واحد بل يقتضي اتباع قواعد الفن، وكما يقول شليگل، لا أن يقذف بكل شيء في وقت واحد بل يقتضي ممارسة التحديد الذاتي. لكن إضفاء شكل على العمل ليصبح المرء فناناً مبدعاً ينطوي على الحاجة لأبعاد شخص الفنان عن موضوعه، وهذه خيانة عابثة بمشاعر المرء الحقيقية.

وباختصار فإن الفن ضروري وغير كافٍ معاً لتصوير الحياة بشكل صادق. وهذه الحقيقة التي نجد التعبير عنها في الفصل الأول هي إحدى الموضـوعات الـرئيسة في العمـل كله. حياة المؤلف الموسيقي هذه هي سجل بحث عن طريقة للخروج من مأزق موسيقي. ما الذي يستطيع عبقري موسيقي أن يفعله عندما يكون قادراً على الإدراك والسيطرة دون جهد على كل وسيلة أو مؤثر موسيقي إلى درجة أن أية قطعة موسيقية مهما تكن جميلة، تبدو كأنها محاكاة ساخرة عن القطعة نفسها؟ وهذه ليست مشكلة أمام الموسيقى وحدها، ورواية دكتور فاوستس ليست سيرة حياة موسيقي وحسب (تشمل تاريخ الموسيقى الغربيـة منذ اختـراع تعدّد الأصوات مروراً بالذاتية المتناغمة والوعي الذاتي المتطور في المحاكاة الموسيقية الساخرة وصولاً إلى غرارة من المـرتبة الأدنى) بل هي عمل، على مستـوى تعدد الأصـوات، يجمع نظرة شاملة إلى تعريف للخصائص الألمانية من وجهة نظر ثقافية وسياسية، تقدم مثالاً على مشكـلات الفن الحديث وتنـاقشها. ولكن إذا كان الفن والحياة يظهران مفترقين على مستوى بعينه فإنهما يظهران متماثلين على مستوى آخر. وليس البطل وحده يمثـل المانيـا ـ منحدرة نحـو الجنون عام ١٩٣٠ مـع انهيـار

ss

جمهورية <ڤايمار> ـ لكن الموسيقى الحديثة والمانيا الحديثة واجهتا حاجة ملحة للإنفجار أو الإنخراط في عالم جديد تماماً.

مثلما يقيم <توماس مان> بأسلوب المفارقة حاجزاً هو الراوية المتخيّل، لكي يبعد نفسه عن مخاطر النظر إلى فنّه نظرة جدية مسرفة، كذلك يقوم، بأسلوب مفارقة مساوية، بحماية نفسه ضد التهمة المعاكسة أن الفن قد غدا لعبة، غرابة، كذبة، عن طريق جعل هذه التهمة الموضوع الرئيسي في روايته، وبقلب قصته إلى تاريخ وتوثيق. ثمة أكثر من حادثة في حياة بطله مأخوذة من حياة <نيتشه>، وكل شخصية تقريباً لها مثالها في الحياة الفعلية، حتى أن رسالة انتحار كتبتها شقيقة <توماس مان> يعاد تقديمها هنا حرفياً. وهو مثل <جويس> يعترف أنه في مسائل الأسلوب لا يستطيع قبول أي شيء سوى المحاكاة الساخرة، وهي من حيث كونها إعادة تحريك شيء موجود أساساً، تحتوى على عنصر من الأصالة. والإبتكار يُقلّص جهد الإمكان إلى حدود التقطيع، أي ترتيب الأشياء غير المبتكرة. لكن <مان> يختلف عن مؤلف عن عمد: فهو لا يكتب «شقاقاً» لأن ذلك يجعله يهجر جدل المفارقة في الحقيقة والخيال، في الضرورة والحرية، وهذا موضوع آخر في دكتور فاوستس مثلما كان خيطاً في نسيج نظرية <شليگل> في المفارقة الرومانسية.

لقد مررت مروراً سريعاً بهذه الرواية بالغة التعقيد، لكنني ربما قد أشرت بما يكفي لأبيّن أن «حلّ» توماس مان لما كان يراه صيغة القرن العشرين لاستحالة التوفيق بين الذاتية والموضوعية، بين الشعور والشكل، بين الفن والحياة كان في الواقع هو «الحل» الذي عرضه <فريدريك شليگل> ولو بشكل أكثر تفاؤلاً أي ضرورة إدراك وإعطاء المنزلة المتقدمة في العمل

نفسه لحتمية محدودية الفن والفنان معاً، استعادة التلقائية أو الإبداع الغرير بتحويل الجهد الجاد إلى لعبة مفارقة، وبلوغ انفتاح ومظهر موضوعية في آن معاً بوساطة

> تلك المفارقة التي تنظر إلى الجانبين، وتفعل فعلها بمكر ولا مسؤولية بين الأضداد، ولكن لا تخلو من كرم، غير متعجلة أن تتحيّز إلى جانب أو تصل إلى قرارات يمكن أن تظهر قبل أوانها؛ فإن الهدف الحقيقي المطلوب ليس القرار بل التناسق، الإتفاق. والتناسق، في مسائل التضاد الأبدي، قد يُوجد في الأبدية.
>
> («گوته وتولستوي» نفسه ١٩٤٧ ص ١٧٣)

التناسق الذي يوجد في الأبدية قد يشبه الزاوية المقابلة عند التقاء خطين متوازيين وقد يحسب المرء أن المؤلف نفسه إنما كان يشير بأسلوب المفارقة إلى مثل هذا الشبه. وفي جميع الأحوال يكون موقف المفارقة عنده في التحليل الأخير يشبه موقف <أپولو> أو كما يقو <كيركيگارد> موقف «مفارقة مضبوطة» تستند إلى ثقل ومعرفة <توماس مان> ومزاجه المتميّز.

في نهاية الفصل الثاني اقتطفت قول <رولان بارت> في مدح <فلوبير> إذ يمتلك «مفارقة مشحونة بالشك.. حتى أن المرء لا يعرف أبداً إن كان الكاتب مسؤولاً عما يكتب (أي إن كان ثمة موضوع محدد وراء لغته)». إن هذا الإبعاد للكتابة على أنها شيء مستقل عن التوصيل قد غدا واسع الانتشار. وعلى قدر ما يؤدي هذا القول من معنى إنكار المحاكاة ومغزى التقصّد، فإنه قد يفيد، كما قيل لي من باب التفسير، ترجمة من جانب الفكر اليساري الفرنسي لعبارة «رفض القدرة» وعدم

الاطمئنان إلى سلطة وخصوصية الماركسية الفرنسية في مجال النظرية الأدبية. ومهما يكن من أمر، فإن أي تفريق بين الكتابة والتوصيل (بحكم الطبع) يلغي المفارقة كما سبق تعريفها. لقد فهمتُ اتخاذ المفارقة على أنه نقل رسالة حرفية بطريقة أو سياق يتطلب استجابة في شكل تفسير صحيح لمقصد المرء، المعنى المنقول حرفياً. وباختصار فإن المفارقة «الهادفة» فعل وليست محض مغزى. ففي كتابة ترمي إلى منع التفسير في إطار من القصد، قد لا يسع المرء استعمال كلمة «مفارقة» كما يبدو إلا مرادفة لكلمة «شك» أي في شكل كلمة لا تنطوي على محتوى آخر، وهي لذلك كلمة زائدة عن الحاجة.

لقد شهدت السنوات الأخيرة في فرنسا وأميركا قيام النقد التفكيكي الذي يستند إلى نظرة في الكتابة هي، بعبارة <جاك ديريدا>: «بنية منقطعة عن أية مسؤولية مطلقة أو وعي على أنه السلطة الأخيرة» (جوناثان كلر، شعرية البنيوية لندن ١٩٧٥ ص ١٣٢). قد يؤدي ذلك إلى إدراك تناقض الفائدة في مصطلح «المفارقة» بالنسبة للنقد الأدبي. ويبدو أقل من ذلك احتمالاً أن فائدة المصطلح قد تؤخّر في إقامة التفكيكية أو أية حركة تشبهها.

١٣ آ- المفارقة وصفاتها:

١ - مقدمة

(١) المفارقة irony صيغة بلاغية تعبر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد. والمفارقة أخف من الهزء والسخرية لكنها أبلغ أثراً بسبب أسلوبها غير المباشر، لذلك يتطلب إدراكها ذكاء وحساً مرهفاً. وتتصف المفارقة غالباً باستخدام عبارات المدح لتفيد الذم، والعكس من ذلك أقلّ وروداً. وإدارك المفارقة أسهل في الكلام منه في الكتابة، لأن نبرةِ الصوت تنم عن ذلك. ومن أشهر أمثلة المفارقة قول أنطونيو في مسرحية شكسبير <يوليوس قيصر> مشيراً إلى <بروتوس> قاتل قيصر وقد كان أقرب الناس إليه: «وبروتوس رجل شريف» يرددها مرات عديدة في خطبة يلقيها عند الجثمان. وأصل الكلمة إغريقي، هو اسم <آيرون> أحد الشخصيات في الكوميديا، الذي صفته <أيرونيثيا> أي التظاهر والإدعاء بغير الحقيقة. ويفيد الإسم معنى (المفرِّق) أي الذي يفرق بين المظهر والحقيقة، كما يشرح هذا الفصل وما يليه. ولكن يصعب في العربية صياغة صفة أو ظرف من مصدر التفريق، فاضطررت إلى القول: صاحب المفارقة، موقف المفارقة، . . . لأن الكلمة تجري مجرى الإصطلاح أساساً في الإشارة البلاغية.

(٢) تانكا: نوع من الشعر الياباني يشبه <هايكو> ويتكون من ٣١ مقطعاً تنتظم خمسة أسطر، في كل سطر سبعة مقاطع لفظية، باستثناء الأول والثالث التي تضم خمسة مقاطع لفظية.

(٣) البيضات الذهبية: إشارة إلى أسطورة إغريقية قديمة تروي أنه كان لأحدهم أوزة تضع بيضات ذهبية فاستعجل في ذبحها ليحصل على البيض جميعه دفعة واحدة فخاب أمله.

(٤) أوبرا الشحاذ: مؤلفها <جون گي> بتشجيع من الهجّاء جوناثان سويفت، مغناة موسيقية ساخرة ظهرت عام ١٧٢٨ بإخراج <جون رچ> نالت نجاحاً كبيراً جعلت مؤلفها المعدم گي (ويفيد اسمه المرح) غنياً (وهو اسم المخرج رچ) الذي غدا بذلك النجاح مرحاً فرحاً (وهو اسم المؤلف) فقيل إنها «جعلت گي رچ كما جعلت رچ گي». (مزرعة الحيوان) رواية الإنگليزي <جورج أورويل> التي ظهرت عام ١٩٤٥ وهي حكاية رامزة من الهجاء السياسي ضد الثورة الروسية وجميع الثورات المماثلة، تجري على ألسنة الحيوانات في حظيرة كبرى وتثور على الآدميين، وزعيم الحيوانات فيها <ناپوليون> كبير الخنازير ويمثل ستالين. شعار زعامة الحيوانات «إن جميع الحيوانات متساوية لكن بعضها أكثر في المساواة من بعض».

(٥) <ترسترام شاندي>: رواية ستيرنز ظهرت في تسعة مجلدات بين ١٧٦٠ ـ ١٧٦٧ ولا يولد البطل قبل المجلد الرابع ثم يتلاشى في هذه الرواية البالغة الطول المليئة بالشخصيات المضحكة من دون أحداث ولا مسار قصصي. ولا يوجد في الأدب الإنگليزي رواية تماثلها أو تحاكيها.

٢ ـ مفهوم يتطوّر:

(١) <بيولف>: أقدم ملحمة شعرية بالإنگليزية القديمة تبلغ ٣٢٠٠ بيتاً من شطرين وقافية رأسية، خلاف القافية العربية التي ترد لي آخر الشطر الثاني كما هو معروف. يعود زمن تأليفها إلى القرن العاشر وتدور حول بطولة الفرد <بيولف> في وجه خطر يهدد الجميع (الوحش گرندل) وتنتهي الملحمة بتغلب البطل على الوحش فينتخبه الشعب ملكاً في بلاد غير معروفة المعالم تماماً تقع في شمال أوروبا.

(٢) <إيما> رواية جين أوستن ظهرت عام ١٨١٦ بعد (كبرياء وتحامل) ١٨١٣.

(٣) تخفيف القول أحسن الحلول السيئة لترجمة الصيغة البلاغية unuerstatement وهي ضرب من المفارقة، يقصد إلى التعبير عن ضخامة الشيء بوصفه بالنقيض من ذلك، كقولك «يميل الجو إلى البرودة في القطب الشمالي» أو «شكسبير شاعر على شيء من الأهمية». وهي صيغة ضد «تضخيم القول overstatement مثل قولك: «وباقل خطيب مفوه» وباقل هذا عيي لا يحسن نطقاً ولم نسمع به لولا قول المعرّي: «وعيّر قسّاً بالفهاهة باقِلُ». وقسّ بن ساعدة الأيادي أشهر خطباء العرب.

٣ ـ تشريح المفارقة:

(١) «التوفير، التوفير ياهوراشيو» قول هاملت يخاطب زميل دراسته هوراشيو الذي استدعاه عم هاملت المتوج حديثاً بعد مقتل أخيه الملك والد هاملت [هاملت ١٧٩/٢/١] يستغرب هاملت وصول صديقه هوراشيو من الجامعة في أثناء الفصل الدراسي ويسأله السبب فيدعي هوراشيو «جئت لحضور جنازة أبيك» ويجيب هاملت: «أظنك جئت لحضور زفاف أمي»، الذي جاء بعد الجنازة فوراً بحيث أن الطعام الذي قدم في التأبين لم يبرد إلا قليلاً إذ قدم في الزفاف اللاحق بسبب «التوفير».

٤ ـ ممارسة المفارقة:

(١) مساخر غرف النوم المسخرة farce مسرحية هزلية عابثة تقوم على المبالغة في تقديم الشخصيات وإثارة الضحك والحبكة المعقدة. ومساخر غرف النوم موضوعها الخيانة الزوجية والتلميحات الجنسية. وهي تقدم في العادة على مسرح فيه عدد كبير من الأبواب تدخل منه شخصياتٍ وتخرج أخرى في لحظات تسبب إحراجاً لجميع الداخلين والخارجين مما يزيد في مبالغة الحبكة وإثارة الضحك حول موضوعات مبتذلة.

(٢) كل امرى: عنوان مسرحية أخلاقية من القرن الخامس عشر من أصل هولندي، تقدم شخصيات رمزية تمثل الموت، الصحبة، صالح الأعمال. وعندما يحضر الموت «كل امرىء» ويبدأ الرحلة نحو العالم الآخر لا يرافقه في رحلته سوى صالح الأعمال.

(٣) مسيرة الحاج: عنوان مسرحية بنين التي ظهرت عام ١٦٧٨ وتجري على شكل حلم رآه المؤلف وفيه الشخصيات الرامزة مثل (مسيحي) الذي يريد الهرب من مدينة الدمار ليبلغ (مدينة الله) في العالم الآخر.

ss

مراجع مختارة

Bibliography

The number of works in English which deal exclusively with the nature, concept, or history of irony is not large even if we include articles. There are even fewer in French, though many more in German. The most recent extensive bibliographies are in Hans-Egon Hass (comp.), *Ironie als Literarische Phänomen*, Köln, 1973 and Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, 1974. The number of articles on irony in individual authors or works is legion.

ss

General works in English including translations

Collins, A., *A Discourse Concerning Ridicule and Irony in Writing*, London, 1729.

'Its wide-ranging and exhaustive use of examples, the representative nature of its arguments, and the emphasis of its orientation make it a milestone in the history of general concern over irony.' (Knox)

Schlegel, F., *Friedrich Schlegel's* Lucinde *and the Fragments*, trans. Peter Firchow, Minneapolis, 1971.

The brief novel, *Lucinde* (1799) exemplifies Romantic Irony but imperfectly. Most of what Schlegel said about Romantic Irony is to be found scattered through the Fragments (1797–1800) and in the amusing essay 'On Incomprehensibility'.

Thirlwall, C., 'On the Irony of Sophocles' in *The Philological Museum*, Vol. II, 1833, and in *Remains, Literary and Theological*, ed. J. Stewart Perowne, Vol. III, London, 1878.

There is a substantial summary of the theoretical part of this essay (essential for the history of the concept of irony) in Thompson, *The Dry Mock*.

Kierkegaard, S., *The Concept of Irony, with Constant Reference to Socrates*, 1841, trans. Lee M. Capel, London, 1966.

Rewarding for those who have some familiarity with the concepts of nineteenth-century German philosophy, difficult for those who have not.

Pirandello, L., *On Humor*, 1920, ed. and trans. Antonio Illiano and D. P. Testa, Chapel Hill, 1975.

Pirandello's 'humour' is close to irony, particularly to what might be called the general irony of inevitable self-deception.

Thompson, J. A. K., *Irony: An Historical Introduction*, London, 1926.

Deals only with Greek and Latin authors, including orators and historians.

Chevalier, H., *The Ironic Temper: Anatole France and his Time*, New York, 1932.

The second and sixth chapters discuss irony in general.

Sedgewick, G. G., *Of Irony, Especially in Drama*, 1935, 2nd edn, Toronto, 1948.

A valuable chapter on the history of the concept of irony, though misleading on Romantic Irony. Other chapters on 'Irony in Drama', 'The Clytemnestra plays' and *Othello*.

Mann, T., 'Die Kunst des Romans', 1939, trans. as 'The Art of The Novel' in *The Creative Vision*, ed. Haskell M. Block and Herman Salinger, New York, 1960.

On the relationship of irony and the 'epic' novel.

Worcester, D., *The Art of Satire*, Cambridge, Mass., 1940.

Chapter 4, 'Irony, the Ally of Comedy'; Chapter 5, 'Irony, the Ally of Tragedy'; Chapter 6, Section iv, 'Rebirth of Irony'; Section v, 'Sphinxes without Secrets'. An eminently readable work.

Thompson, A. R., *The Dry Mock, A Study of Irony in Drama*, Berkeley, 1948.

Attempts a coherent theory of irony, but defines irony too exclusively. Principal ironists discussed: Tieck, Pirandello, Molière, Shaw, Aeschylus, Sophocles, Euripides and Ibsen. An important work.

Brooks, C., 'Irony and "Ironic" Poetry', *College English*, IX (1948), pp. 231–7, revised as 'Irony as a Principle of Structure' for *Literary Opinion in America*, ed. Morton Zabel, New York, 1951 (rev. edn), pp. 729–41. See also Brooks' *The Well-Wrought Urn*, London, 1949.

An influential essay that extended (and weakened) the concept of irony. Criticized by R. S. Crane in 'The Critical Monism of Cleanth Brooks' in *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane, Chicago, 1952, pp. 83–107, and by William Righter in his *Logic and Criticism*, London, 1963.

Wellek, R., *A History of Modern Criticism 1750–1950; II: The Romantic Age*, London, 1955.

Valuable for its account of the German theorists.

Frye, N., *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957.

An attempt to relate irony to other kinds of writing and to define its place in the evolution of imaginative literature.

Gurewitch, M. L., *European Romantic Irony*, Ph.D. dissertation (1957), Ann Arbor, 1962.

An interesting general introduction with discussions of Byron, Baudelaire, Büchner, Carlyle, Flaubert, Théophile Gautier, Heine, Leopardi, Alfred de Musset and Stendhal.

Watt, I., 'The Ironic Tradition in Augustan Prose from Swift to Johnson', in *Restoration and Augustan Prose*, Los Angeles, 1957[?].

Some valuable observations on the relationship between irony and eighteenth-century prose.

Booth, W. C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961.

An indispensable treatment of the dangers of irony in 'impersonal' and 'point-of-view' narrative methods.

Knox, N., *The Wōrd IRONY and Its Context, 1500–1755*, Durham, N.C., 1961.

A detailed, scholarly account of the development of the concept of irony within the period named.

Hutchens, E., *Irony in* Tom Jones, Alabama, 1965.

Has an introductory chapter on the nature of irony and an interesting classification of types of Verbal Irony.

Hatfield, G. W., *Henry Fielding and the Language of Irony*, Chicago and London, 1968.

Of wider interest than the title may suggest.

Glicksberg, C. I., *The Ironic Vision in Modern Literature*, The Hague, 1969.

The first work to be devoted entirely to General Irony. Discusses a wide range of European writers but tends to make them look too much the same.

Muecke, D. C., *The Compass of Irony*, London, 1969, repr. 1980.

Part I discusses the nature of irony and illustrates in some detail the principal kinds. Part II deals chiefly with General and Romantic Irony and attempts to relate the development of these to developments in the history of European thought.

States, B. O., *Irony and Drama: A Poetics*, Ithaca and London, 1971.

On the ironic reversal as characteristic of dramatic structure. By a follower of Kenneth Burke. Many plays are dealt with.

Knox, N., 'Irony' in *Dictionary of the History of Ideas*, ed. Philip P. Wiener, New York, 1973, Vol. II, pp. 626–34; 'On the Classification of Ironies' in *Modern Philology*, 70 (August, 1972), pp. 53–62.

Booth, W. C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, 1974.

A clear account of the problems and pleasures of interpreting irony.

Fussell, P., *The Great War and Modern Memory*, New York, 1975.

On the growth of ironic awareness in the modern period.

Mellor, A. K., *English Romantic Irony*, Cambridge, Mass. and London, 1980.

A very clear account of Romantic Irony in Chapter 1. Other chapters on Byron, Keats, Carlyle, Coleridge and Lewis Carroll break new ground.

General works in other languages

Jankélévitch, V., *L'Ironie, ou La Bonne Conscience*, 1936, 2nd (rev.) edn, Paris, 1950.

A brilliant, indeed a dazzling work at a very general level. Largely indebted to Kierkegaard. Reviewed by Wilson O. Clough, 'Irony: A French Approach', *Sewanee Review*, XLVII, 1939, pp. 175–83.

Allemann, B., *Ironie und Dichtung*, Pfullingen, 1956.

On irony in German literature from Schlegel to Musil.

Strohschneider-Kohrs, I., *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen, 1960, 2nd edn, 1977.

The definitive study of Romantic Irony.

Behler, E., *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt, 1972.

Bourgeois, R., *L'Ironie romantique*, Grenoble, 1974.

An introductory chapter on Romantic Irony and chapters on French writers of the period, including Constant, Stendhal and Nerval.

Poétique, November, 1978. A special number on irony.

١٤

الترميز

تأليف

جون ماكوين

Allegory

by John MacQueen

ss

١

الترميز عند الإغريق والرومان

جذور الترميز[1] فلسفية ولاهوتية أكثر منها أدبية بل ربما كانت دينية أكثر من أي شيء آخر، فقد كان الترميز منذ البداية شديد الارتباط بالقصص. كما أن جميع الديانات الغربية وكثيراً من الديانات الشرقية قد وجدت أكمل تعبير عنها في الأسطورة - وهي حكاية، بل سلسلة حكايات تقوم بتفسير تلك الحقائق العامة التي تؤثر عن كتب في من يؤمن بها. حقائق مثل الأزمان والفصول والغلال والقبائل والحواضر والأقوام والولادة والزواج والموت والقوانين الأخلاقية. والحس بالتقصير والفشل، والحس بالقدرة. وكلاهما مما يميز القسم الأكبر من البشر.

وتنتقل هذه الأساطير، شفوياً أول الأمر، أو عن طريق الطقوس، ولا تلبث أن تنتشر عن طريق الكلمة المكتوبة. ويغلب أن تكون هذه الأساطير من الأسرار التي لا ينكشف تفسيرها إلا أمام الكهنة، أو بحضور عدد كبير من المستجدّين[2] الذين لا يبلغون فهمها إلا عن طريق شعائر معقدة، خطرة أو مؤلمة أحياناً. وقد تكون طقوس المستجدين على درجات أحياناً، لا يبلغ تمام الفهم فيها إلا من بلغ من الدرجات أعلاها. ثم إن الأسطورة ما كان لها أن تظهر للوجود من دون شيء من التفسير؛ ومن المعقول أن نفترض بأن الأسطورة والتفسير كانا يسيران جنباً إلى جنب منذ عصور ما قبل التاريخ فصاعداً. وإذا اتفق أن يكون لسلسلة من الأحداث التاريخية مغزى بعينه لدى مجتمع معين أو جماعة من الناس ضمن مجتمع، فقد تكتسب

ss

الأسطورة أساساً من الواقع التاريخي بسبب من ذلك. وكلما اتسعت الجماعة عظمت قوة الأسطورة.

وليس من العسير إيجاد أمثلة على ذلك، فإذا اقتصرنا على العالم القديم عند الإغريق والرومان، وجدنا اسطورة <سيريس> و<پروسيرپنه>(ويقابلها في الإغريقية ديميتر وپيرسيفونه) قد بدأت في شكل تفسير ترميزي لعملية بذار القمح وحصاده. وقد بقيت هذه الأسطورة في القرن السابع عشر ذات أثر في خيال شكسبير (حكاية الشتاء ١١٦/٤/٤ - ٢٧) وفي خيال ملتن:

لا ذلك الحقل البهيج
في <إينا> حيث كانت پروسيرپن تلتقط الزهور
وهي الزهرة الأجمل التي التقطها الكئيب (دِسْ)
فتكلّفت <سيريس> كل ذلك العناء
في البحث عنها في أرجاء العالم.
(الفردوس المفقود ٢٦٨/٤ - ٧٢)

وبتوسع ربما لم يكن منه بد، غدتِ الأسطورة ترميزاً عن الخلود البشري، وربما عن الميلاد الجديد بعد الموت. وبمعنى بعينه، تكون <سيريس> وابنتها <پروسيرپنه> هما القمح. ويصدق ذلك بشكل أوضح على <پروسيرپنه>، ولكن في الشعر اللاتيني مثلاً، تستعمل كلمة <سيريس> أحياناً لتفيد «القمح»، كما نجد عند ڤرجيل في الأنياده ١٧٧/١ - ٩ إذ يصف الطعام الذي أعده رفاق <اينياس> بعد العاصفة التي كادت أن تحطم سفينتهم:

بالقمح أتلفه الموج، بأدوات القمح
جاءوا مسرعين، مرهَقين ليطحنوا بحجارة الطاحون

ما أنقذوا من حبوب، ليعدّوا الخبز.

وفي الإغـريقية كـذلك تستعمـل كلمة <ديميتـر> لتفيد الخبز. وعلى هذا المستوى يكون <دِسْ> أو <پلوتو>، إله العالم السفلي الذي يغتصب <پروسيرپنـه> هو الأرض التي تدفن فيها البذرة فتنبت. وعلى مستوى آخر، يكون <دس> هو الموت، <وپروسيرپنه> الروح البشرية الخاضعة للموت، ولكن تنقذها جهود أمها الآلهة <سيريس>. وعند الإغـريق، كانت طقوس الدخول في أسرار <ديميتر> في <ايليوسس> قـرب أثينا ربمـا لا تشمل أكثـر من كشف هذا المُستـوى من المعنى وحسب.

هنا إذن يصبح أمامنا مستويان من التفسيـر الترميـزي، قد يطلق على أحدهما اسم التفسير «المادي» الفيلسوف الإغريقي اللاحق «سالوستيوس» الذي سنعرض لكتابه في ما يلي، كما قد يطلق على الآخر اسم التفسير «النفسي» وكما سبق القول، بقي المستويان مألوفين مستعملين لدى الشعراء الإنكليز حتى وقت قريب نسبياً. ويفيد <پوب> من المستوى المادي (ويحـاكي استعمال ڤرجيل أحياناً) عندما يقول:

لسوف يشهد عصر آخر بهيُّ السنابل
تذهّب السفوحِ وتحنو على الرياض،
والمواسم الغنّاء تغمر ما خططت كبرياؤه،
وتنشر على الأرض أعلامها <سيريس> ضاحكة.
(رسائل أخلاقية، فائدة الغنى، ١٧٣ ـ ٦)

في المثال السابق يستخدم ملتن المستوى النفسي. وتـرد إشارته في وصف الفردوس كما يراه الشيطان أول مرة وهو يقف

على شجرة الحياة في هيئة طائـر الغاق. ففي سيـاق القصيدة يكـون اغتصاب <پـروسيرپنـه> مطابقـاً لسقوط آدم وحـواء، ويكـون <دِس> معادلاً للشيـطان، كما تقف سيـريس موقف المسيـح المخلّص. وموضـوع القصيدة العـام معصية الإنسـان الأولى، التي :

حملت الموت إلى العالم، وجميع ويلاتنا
بخسارة عدْن، حتى يأتي إنسان أعظم
فيعوضنا، ونستعيد مقام السعد

(الفردوس المفقود ١/٣ ـ ٥)

يقـوم ملتن بإجراء المقـارنة أولاً لكـون <إينا> مـوقع جمال أسطوري مثل الفردوس، لكنه لا يجهل التفسير الترميزي الذي إذا أدركه القارىء اغتنت خبرته الخيالية والفكرية.

وثمـة أسطورة كـلاسيّـة لاحقـة لم يكن لهـا، في جميـع الإحتمـالات، تفسيـر على المستـوى المـادي، هي أسـطورة الموسيقي <أورفيوس> في نزوله إلى العالم الأسفل بحثاً عن <يـوريپديـه> زوجته الميتـة. وربما كـان البحث ناجحـاً في الصيـَغ الأولى من هذه الأسـطورة، ولكن في الصيغ الـلاحقة يخفق <أورفيوس> في لحظة النجاح نفسها، إذ يلقي نـظرة إلى الخلف. كانت هذه الأسطورة أساسية في التفسر الصوفي والفلفسي في ما شاع من عبادة <أورفيوس> في بلاد الإغريق القديمة والترميز هنا نفسي يمثـل <أورفيوس> وموسيقاه ما في الروح البشرية من قوى عليا في الفكر والإفتداء، بينما تمثـل <يوريپديه> القوى الأدنى والأكثر ارتباطاً بالشهوة، مما يخضع بشكل خاص للشر والموت. تمثل صنوف العذاب التي يلقاها <أورفيوس> في العالمين الأعلى والأدنى التضحيات الضرورية إذا كان للروح أن تفتدي النفس الأدنى التي تحب، التي من

دونها لا تستطيع أن تجد الخلاص. وقد ترجع الأسطورة في الأصل، كما يرى <ي. ر. دودز>، إلى ممارسات ومعتقدات عتيقة، ولكن بحلول العصور الكلاسيّة الإغريقية تركز التوكيد الرئيس حتماً على الافتداء والخلاص.

وقد كان من شأن هذا التوكيد أن يسّر الأمر على اللاهوتيين في عهد متأخر، إذ تناولوا الأسطورة على أنها ترميز لفكرة الخلاص المسيحية. وثمة مثال مفصل لهذا التفسير المسيحي في أحد أشكاله الكثيرة، يوجد في قصيدة «أورفيوس ويوريپديه» للشاعر الأسكتلندي <روبرت هنريسن> (حوالي سنة ١٤٢٠ - ١٤٩٠). وبعد قرنين من الزمان استخدم ملتن هذه الأسطورة بشكل عابر في الفردوس المفقود. ويرد ذلك في مخاطبة النور في مقطع عند بداية الكتاب الثالث. هنا نجد ملتن، في حديثه عن مشاهد الجحيم التي تشكل مقدمة ضرورية لسقوط الإنسان وخلاصه، يقارن نفسه، بشيء من النجاح، مع أورفيوس:

وإذ نجوت من بركة الجحيم، رغم طول تأخري
في ذلك المقام الكئيب، وكنت في هروبي
محمولاً خلال ظلمات تطبق آناً ثم لا تكاد تنقشع
رحت أرسل النشيد عن الهيولى وليل الأبد،
على نغمات لا يرسل مثلها معزف أورفيوس
وقد علمتني ربة الشعر السماوية أن أغامر نزولاً
في المنحدر المظلم، ثم أرتقي صعداً
رغم المخاطر والصعاب.

(٣، ١٤ - ٢١)

ولا بد من الإشارة أن أورفيوس، في الموروث الكلاسي، كان ابن ربة الشعر، <كاليـوپـه>.

وبتأثير من الـرموز الأورفيـة، غدت الـرحلة خلال العـالم السفلي جزءاً جوهرياً من الشعر الملحمي الكلاسي. وقد تطور ذلك بشكل شديد في انيادة ڤرجيل. هنا يصل <آينياس> إلى إيطاليا وقد دنّسته خطيئة تورطه العاطفي مع <دايـدو> ملكة قـرطـاجـة، كمـا دنّسـه بشكـل أكثـر طقـوسيـة مـوت رفيقيـه <پالينوروس> و <ميسينوس> ولكي ينال التـطهر ويستـطيع القيام بتنفيذ الغرض الإلّهي في إقامة روما، كان لا بد له من الهبوط إلى العالم الأسفل والعودة متـطهّر إلى واجبـه في هذا العالم. إن الهبوط إلى العالم الأسفل ميسور، لكن العودة منه صعداً تكاد تستحيل:

سهل هو الهبوط إلى الجحيم:
ففي الليل كما في النهار تقف مشرعةً أبوابه السود؛
ولكن أن تعود إدراجك فتنجو إلى هواء الأعالي،
هنا هو الكدح، هنا المشقة.

(٤، ١٢٦ - ٩)

هبوط <آينياس> ترميز عن ليل الروح المظلم إذ يغريها أن تكون وسيلة مقصد إلّهي. ومن الواضح أن ملتن كـان في ذهنه ترميز ڤرجيل وأورفيوس عندما خاطب النور.

ومن الواضح جـداً أن <روبرت هنـريسن> في القصيدة سـابقة الـذكر يـرسل أورفيـوس في رحلة، ليس خلال العـالم الأسفـل وحسب، بـل خـلال العـالم الأعلى حيث مـدارات الكواكب. وتوكيده الرئيس على الموسيقى وتناغم الأفلاك:

ss

هناك وجد ألحاناً متناغمة . . .
تلك الموسيقى المرحة العذبة،
مكتملة مليئة بكل نغمة
ترسلها دورة السماء

(٢١٩، ٢٣٠ - ٢)

وفي الكـون تتناظر موسيقى الأفـلاك مع تنـاغم الفكر في عـالم الإنسان الصغيـر، وهو تنـاغم يجد تـرميـزه في معـزف أورفيوس ومايرسل من موسيقى. والرحلة خلال الأفلاك تـدفعه إلى محـاولة استصـلاح ما في الأسفـل من لا تناغم. وليست معالجة <هنريسن> فريدة في بابها، ففي زمانه غدت الرحلة خلال الأفلاك مظهراً مألوفاً في الملاحم التي كتبت في العصر اللاحق على الكلاسيـة، وفي الشعر القصصي، قدر ما كـانت رحلة العالم الأسفل مألوفة في العصر الكلاسي نفسه. وقد يمثل المرء لذلك بما كتبه <آلن من مدينة ليل> من شعر باللاتينية في القـرن الثاني عشـر بعنوان آنتيكـلاوديـانـوس أو مـا كتبـه <آدموند سپنسر> بعد ذلك من «أناشيد التحول» في مـطولته مليكة الجان. (وقد نشرت هذه عام ١٦٠٩ بعد عشر سنوات من وفاة الشاعر) ويغلب أن تجتمع الرحلتان إلى العالمين الأسفل والأعلى، كمـا في الكـوميـديـا الإلّهيـة التي كتبهـا <دانتــه اليگييري> (١٢٦٥ - ١٣٢١) بأقسام ثلاثة: الجحيـم (العالم الأسفل) والمطهر (التحول) والفـردوس (العالم الأعلى). وقـد كان ملتن بمعرفته الموسيقية شديد الوعي بمثل هذا الترميز، كما نلمس في شعـره المبكر مثـل قصيدة «مـوسيقى مهيبـة»، وفي التفصيلات اللفظيـة الدقيقـة في شعره الـلاحق مثل الفـردوس المفقود. فليس محض ابتهاجه بقدرته اللفظيـة، مثلاً، هـو ما يدفعه في هذه الأبيات أن يحاول التعبير عن الأصوات المتضادة

التي تصدرها أبواب الجحيم وأبواب الجنة:

وفجأة انطلقت مفتوحةً
بتراجع عنيفٍ وصريفٍ زاعق
أبواب الجحيم، على مفاصلها يقرقع
هزيم الرعد، فاضطرم الدرك الأسفل
من وادي القتام

(٢، ٨٧٩ - ٨٣)

تفتحت السماء مشرعةً
أبوابها الأبدية، بصوت متناغم
من مفاصل ذهبية تدور، ليبرز منها
مليك المجد بكلمته القديرة
وروح جاءت لتخلق عوالم جديدة

(٧، ٢٠٥ - ٩)

والفرق نفسه ترميز عن الفجوة الفكرية التي تفصل بين أهل الجحيم وأهل الجنة. يمر الشيطان ببوابات الجحيم في مهمة تدمير؛ وتنفتح بوابات الجنة ليبرز منها الإلّه ليخلق عالماً جديداً. وموسيقى بوابات السماء تتصل مباشرة بموسيقى الأفلاك.

يشير <هنريسن> إلى المصدر الكلاسي لهذا الترميز في البيت ٢٢٥ من قصيدته عندما يذكر أفلاطون وقوله في تيمائيوس أن تناغم الأفلاك هو «روح العالم» وأفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٨ ق. م). هو في الواقع أهم من أقام الكثير من مظاهر تراث الترميز. فقد كان، وهو الفيلسوف، شديد الوعي بقصور العقل والمعرفة لدى البشر. ونتج عن ذلك أن كثيراً من محاوراته تنطوي على «أساطير» وحكايات ترميز أو استعارات

مطورة تفيد في تصوير حقائق لا تبلغها استطرادات العقل. وكثير من ذلك يعالج الروح البشرية. تقدم محاورة فايدروس مثالاً غير معقد عندما تقارن الروح بسائق عربة يقودها حصانان، يمثل أحدهما العنصر الروحي ويمثل الآخر العنصر الحسي في الإنسان، ويحاول السائق (العقل) السيطرة عليهما. كما تضم محاورة الندوة مجموعات كاملة من أمثلة الترميز، بأساليب شتى، حول موضوع الحب.

وفي الجمهورية تمثل أسطورة الكهف استحالة بلوغ الروح المعرفة المطلقة إذا بقيت رهينة قيود الحياة الحسية والجسدية:

> كل جانب من هذا المثال، يا عزيزي گلاوكون، يقصد منه أن يناسب تحليلنا السابق. فمنزل السجن (الكهف) يوازي المنطقة التي تتكشف لنا خلال حاسة النظر، وضوء النار في داخله يوازي قوة الشمس. والصعود لرؤية الأشياء في العالم الأعلى بوسعك أن تجد فيه ما يمثل رحلة صعود الروح إلى منطقة المفهوم.
>
> (٧، ٥١٧ الترجمة الانگليزية: كورنفورد ص ٢٢٦)

يتحدث أفلاطون هنا عن الصعود لرؤية الأشياء في العالم الأعلى؛ فقد كان رياضياً كذلك ومن أتباع فيثاغورس، لذا كان من الطبيعي لديه أن يؤمن بمبدأ الربط بين تناغم الأفلاك وبين التناغم الفلسفي في الكون. أما التماثل الكامل بين الإثنين فيوجد في أسطورة أخرى في الجمهورية، رؤيا <إر> الشهيرة التي تختتم المحاورة[٣]. هنا يجمع أفلاطون الرحلة الأورفية

ss

خلال العالم الأسفل مع رؤيا تناغم الأفلاك التي يمثلها القرص على مغزل «الضرورة»:

> كان القرص بهذا الشكل. في مظهره كان يشبه القرص العادي؛ ولكن من وصف <إر> يجب أن نتخيله قرصاً كبيراً مجوفاً من الداخل، يضم قرصاً آخر أصغر، وثالثاً ورابعاً وأربعة أقراص أخرى، يتداخل بعضها ببعض في هيئة عش من الجفنات. . .
>
> كان المغزل يدور على ركبتي «الضرورة». وكان على كل واحدة من حلقاته تقف <سيرينه>(٤) تحملها الحلقة في دورتها فتصدر صوتاً واحداً بنغمة واحدة بحيث تتشكل الأصوات الثمانية في مقام واحد. وحولهن على مسافات متساوية كانت تجلس بنات الضرورة الثلاث، كل واحدة على عرش، في هيئة المقادير، يتسربلن بالبياض وعلى رؤوسهن الأكاليل، وهن <لأخيسس> و <كلوثو> و <اتروپوس> ينشدن على موسيقى السيرينات، الأولى عما مضى، والثانية عن الحاضر، والثالثة عما سيأتي. (١٠، ٦١٦ - ٧ في الترجمة الإنگليزية، كورنفورد، ص ٣٤٥ - ٦)

يتكون القرص الثُّماني من الأفلاك المتناغمة الثمانية التي تقع فيها النجوم الثابتة. والكون المادي كله، بعبارة أخرى، ليس غير قرص على مغزل، يدور على إيقاع غناء المقادير، ويغزل خيط الضرورة. ففي جميع نواحي الوجود تقريباً، يرى

أفلاطون أن الكـائنات البشـرية تخضـع تماماً لسلطة الضرورة والمقادير، ولكن قبل بدء التجسـد يتاح لكـل كائن أن يختـار نصيبه، وهو ما يحدد مصيره، لتجسُّدٍ واحدٍ في الأقل. وربما يكون أفلاطون قد استقى مفهومه عن الأفلاك بوصفها ترميزاً عن القدر والضرورة من مصادر تنجيمية وقدرية، ولكنـه يتقصد أن يفسح مجالاً لحرية الإرادة البشرية.

لا يقوم <إر> فعلاً برحلة خلال العالم الأعلى؛ بل إنه يحمل إلى مكان يستطيع منه أن يرى بنية ذلك العـالم. ففي رواية الحلم، وهي ما تبقّى من الكتاب السادس المفقـود من الجمهورية الذي كتبه الخطيب والسياسي الـرومي <كيكرو> (١٠٦ ـ ٤٣ ق. م) وهو ما يعرف عادة بإسم حلم سكيبيو، نجـد <سكيبيو آيميليـانوس> الحفيـد الذي تبنـاه <سكيبيـو الأفريقي) العظيم، يحمله جده إلى «مكان في الأعالي، مجيد بهي، تتكاثف فيه النجوم» (أي نهر المجرة) يرى منه بنية الكون تحته ويتعلم هناك نظام الكون وتناغمه. وربما كان عن طريق حلم سكيبيو الذي يستقي بدوره من رؤيا <إر> عند أفلاطون أن أوربا الغربية في القرون الـوسطى قـد أخذت فكـرتها عن الـرحلة الترميـزيـة خـلال السمـاوات. ونجـد <مـاكـروبيـوس ثيـودوسيوس> الكـاتب الرومي الـذي عـرف في حـدود عـام ٤٠٠ م يكتب تعليقاً بأسلوب الأفلاطونية المحدثة[٥] على حلم سكيبيو الذي كان معروفاً في القرون الوسطى فأضفى دقة على المناقشات حول الروح ومصيرها في ضوء المبادىء التي نادى بها الفلاسفة الإغريق اللاحقون أمثـال <پلوتينوس> (٢٠٥ - ٦٩/٧٠ م) وپورفيري (٣/٢٣٢ - ٣٠٥ م).

ويجب القول أن بعض الأساطير عند أفلاطون تكشف عن علاقة مع الخرافات التي تعزي إلى <آيسوب> الإغريقي الذي عاش في القرن السادس ق. م. ويقال ان سقراط، معلم أفلاطون، قد نظم بعضاً من تلك الخرافات أثناء محبسه، ونجد أفلاطون في بداية فائيدو يجعل سقراط يسرد خرافة مختصرة بأسلوب <آيسوب> ليصور العلاقة التضادية بين اللذة والألم. تدور خرافات <آيسوب> حول قصص الحيوان في العادة، مع تطبيق أخلاقي على حياة البشر (مثل الثعلب الذي أضاع ذنبه)؛ لكن بعضها يعالج الخبرات اليومية بشكل مباشر (مثل «الراعي الذي ربى جراء الذئب» أو «أرملة إفيسوس») وبعضها يتناول طبيعة غير العاقل مثل «شجرة الصنوبر وشجرة الشوك» و «ريح الشمال والشمس».

لقد بلغ الترميز الكلاسي أعلى مراحل تطوره في رواية من العصر اللاتيني المتأخر عنوانها الحمار الذهبي أو كتاب التحولات من عمل <لوكيوس أپوليوس> وهو بلاغي من شمال أفريقيا وفيلسوف وساحر عاش في القرن الثاني للميلاد. وبسبب من معتقداته غير العادية واهتماماته، فإن الحدود الأخلاقية التي يدور فيها الترميز عند <أپوليوس> تبدو على شيء من الصعوبة في نظر القراء اليوم. هذا ما يقوله <وليم آلدنگتن> الإنگليزي الذي ترجم <آپوليوس> في القرن السادس عشر:

> يروي الكتاب كيف أن <لوكيوس أپوليوس> وهو المؤلف نفسه، راح يجوب في أطراف <ثيسالي> (وهو إقليم في بلاد الإغريق اشتهرت النساء فيه بأنهن ساحرات بارعات، بمقدورهن قلب الرجال إلى شخوص من أوابد الوحش) وبعد أيام من التجواب انقلب بفعل ذلك

ويجب القول أن بعض الأساطير عند أفلاطون تكشف عن علاقة مع الخرافات التي تعزي إلى <آيسوب> الإغريقي الذي عاش في القرن السادس ق. م. ويقال ان سقراط، معلم أفلاطون، قد نظم بعضاً من تلك الخرافات أثناء محبسه، ونجد أفلاطون في بداية فائيدو يجعل سقراط يسرد خرافة مختصرة بأسلوب <آيسوب> ليصور العلاقة التضادية بين اللذة والألم. تدور خرافات <آيسوب> حول قصص الحيوان في العادة، مع تطبيق أخلاقي على حياة البشر (مثل الثعلب الذي أضاع ذنبه)؛ لكن بعضها يعالج الخبرات اليومية بشكل مباشر (مثل «الراعي الذي ربى جراء الذئب» أو «أرملة إفيسوس») وبعضها يتناول طبيعة غير العاقل مثل «شجرة الصنوبر وشجرة الشوك» و «ريح الشمال والشمس».

لقد بلغ الترميز الكلاسي أعلى مراحل تطوره في رواية من العصر اللاتيني المتأخر عنوانها الحمار الذهبي أو كتاب التحولات من عمل <لوكيوس أبوليوس> وهو بلاغي من شمال أفريقيا وفيلسوف وساحر عاش في القرن الثاني للميلاد. وبسبب من معتقداته غير العادية واهتماماته، فإن الحدود الأخلاقية التي يدور فيها الترميز عند <أبوليوس> تبدو على شيء من الصعوبة في نظر القراء اليوم. هذا ما يقوله <وليم آلدنگتن> الإنكليزي الذي ترجم <آپوليوس> في القرن السادس عشر:

> يروي الكتاب كيف أن <لوكيوس أبوليوس> وهو المؤلف نفسه، راح يجوب في أطراف <ثيسالي> (وهو إقليم في بلاد الإغريق اشتهرت النساء فيه بأنهن ساحرات بارعات، بمقدورهن قلب الرجال إلى شخوص من أوابد الوحش) وبعد أيام من التجواب انقلب بفعل ذلك

ss

إن ترميز<كيوبيد وسايكه>، وهو اكثر اختصاراً وإمتاعاً، ويشغل القسم الأكبر من الكتاب الرابع والخامس والسادس في رواية <ابوليوس>، يفيد في عرض تطوير آخر للترميز الكلاسي. فالإسمان المقدسان <كيوبيد وسايكه> فيهما شفافية معبرة - فالإسم اللاتيني المجرد كيوبيدو يفيد (الرغبة، الحب) كما يفيد الإسم الإغريقي پسيخه معنى (الروح) واسم <ڤينوس> أم <كيوبيد> اسم مجرد آخر يفيد (الفتنة، الجمال، الحب الجنسي)، كما أن <ڤولپتاس> اسم الطفل الذي جاء من اقتران <كيوبيد> و <سايكه> يفيد (اللذة). وتكتسب القصة معناها من كونها تدور حول مجردات ذات صفة شخصية تعالج على أنها ذات صفات إلهية. تدخل <پسيخه>، الروح، في نزاع مع <ڤينوس>، الحب الحسي، بسبب الاقتران مع <كيوبيد>، الحب. ولكي تكسب الروح نتيجة الصراع لا بد لها من تحمل الإذلال الكامل والإبتعاد حتى حدود الموت عند مياه <ستيكس>. لكن العون يأتيها من القوى الطبيعية المرتبطة مع <سيريس> و <يونو>، ومن الإرادة الإلهية التي يمثلها نسر <يوپتر> فتنتصر آخر الأمر. وربما كان مما يميز التوجه السحري في فلسفة <ابوليوس> أن يكون الطفل المولود من اقتران <سايكه> مع <كيوبيد> لا يحمل اسم الحكمة أو القداسة، بل اسم اللذة.

و <ابوليوس> من الكتّاب اللاحقين نسبياً، لكن الإلٓهة المجردة لديه تعود إلى تراث اكتمل استقراره منذ أيام <هسيود> الذي ربما كان قد عاش في القرن الثامن ق. م فحكاية <پروميثيوس> مثلاً، وهي بارزة في كتاب الأعمال والأيام وفي أنساب الآلهة تكاد تمتلىء بالمجردات. يفيد اسم

<پروميثيوس> معنى (الفكـر السابق). وهـو ابن <ثيمس> أي (العدالة) وشقيق <ابيميثيـوس> (الفكـر الـلاحق)، زوج <پاندورا> وهو اسم مبهم يفيد (واهبـة الكل) و (المـوهوبـة بالكل). <وپروميثيوس) بوصفه فكراً سابقاً، هو بطل حضارة وسيّـد صنعة، كـوّن البشر الأولين ووهبهم النـار. وهو كـذلك المخـادع الذي يبـزّ <زيوس> ملك الأربـاب، الـذي دفعـه الإنتقام إلى خلق <پاندورا>، المرأة الأولى. هباتها الشـرور التي تصيب الإنسانية، وبركتها الوحيدة: الأمل. <ديوكاليون> ابن <پـروميثيوس> يتـزوج <پيـرا> ابنـة <ابيميثيـوس>، ويفضل الفكر السابق لدى <پروميثيوس> يستطيع الإثنان الحياة بعد الطوفان الذي أراد <زيوس> أن يدمر به الجنس البشري. ويقود هذا إلى القول إن جميع شخصيات الحكاية الأسطوريـة تمثل مظاهر من الشخصية البشرية أو من الإرادة الإلّهية، التي تبـدو حقـودة، بـل معـاديـة للكـائنـات البشـريّـة. ونجد <آيسخيلوس> (٥١٥ ـ ٤٥٦ ق. م) يضـع التـوكيـد على المجردات في مسرحيته پروميثيوس مقيداً إذ يقدم <كراتوس> و <بيا> (القوة والبأس) اللذين يظهران في أنساب الآلهة ٣٨٥ في صـورة رفيقين لا ينفصـلان عن <زيـوس> فيحمـلان <پروميثيوس> ليسمّر على صخرة في جبال القوقاس.

ترمز أساطير <هيسيـود> بوجـه عام إلى مـواقف مجتمع ريفي، دون المجتمـع الأرستقراطي، نحـو القرى التي تحكم الكون، وقد يكـون أمراً ذا مغـزى في هذا الإطـار أن يظهـر <پروميثيوس> في مجموعة خرافات <آيسوب>.

ابتداء من أيام الإسكندر الكبير (٣٥٦ ـ ٣٢٣ ق.م) تتزايد أهمية الآلهة المجـردة، والترميـز تبعاً لـذلك، في المعتقـدات الدينية الأغـريقية. ويـلاحظ بشكل خـاص <فوسيس> عنـد

ss

الرواقيين [٦] التي ترجمها الرومان إلى <ناتورا> ربة الطبيعة (أو «النوع» كما عرفت في العصور الوسطى) وكذلك <توخي> ويقابلها باللاتينية <فورتونا> أو <سورس> أي ربة الحظ. لقد أظهر <آرنست كرتيوس> وآخرون أن التطور اللاحق في أدب الخيال جميعاً قد تأثر بهذه الشخوص. وقد رافق ذلك ميل للعودة بجذور الأسماء التي لا ترجع في الأصل إلى آلهة مجردة وإعطائها صفة التجريد. والاسم الأغريقي <كرونوس> الذي يضعه الرومان على مستوى <زحل> مشتق من <خرونوس> الأغريقية، التي تفيد (الزمن)، لذلك أصبح (الأب الزمن). يقول <إيسيدور الأشبيلي> (حوالي عام ٥٧٠ - ٦٣٦) عن أصل اسم <زحل> أن «الرومان يرون الاسم مشتق من الكلمة اللاتينية <ساتوس> التي تفيد (البذار) كأن بذر جميع الخليقة يعود إليه حقاً، أو أنه مشتق من شيخوخته المفرطة، لأنه غارق في السنين» (**جذور الألفاظ**، ٨، ١١، ٣٠). وقد تحسن الإشارة أن ليس بين هذه الاشتقاقات ما يمكن الاطمئنان إلى دقته.

وقبل عهد <ايسيدور> بكثير كان النظر إلى الأرباب على أنها مجردات، والنظر في جذور أسمائها، قد أصبح من الأسلحة الرئيسية في يد الشعر في خصامه مع الفلسفة - وهي خصومة بدأها أفلاطون في **الجمهورية** في الكشف عن الحاجة الأخلاقية في ضبط قراءة الأطفال:

> قصص مثل قصة <هيرا> وقد أوثقها ابنها، أو <هيفاتستوس> يقذفه أبوه من السماء لأنه وضع نفسه بدل أمه ليتلقى الضرب عنها، وجميع معارك الآلهة عند هوميروس يجب ألا يسمح بتداولها في جمهوريتنا، سواء كانت من باب الترميز أو لم

> تكن. فالطفل لا يقوى على التفريق بين المعنى الترميزي والحرفي، وما يتلقاه من أفكار في ذلك العمر يحتمل أن يكون له أثر لا يمحى.
> (٢، ٣٧٨ الترجمة الإنكليزية: كورنفورد، ص ٦٨ - ٩٠).

من الواضح أن أفلاطون لم تكن له ثقة في التفسيرات الترميزية (ومن الواضح كذلك أنه كان على دراية بها)، وفي موضع لاحق في **الجمهورية** اقترح طرد الشعراء وأعمالهم من الجمهورية المثالية. وأفضل ما نعرف من جواب على أفلاطون يوجد عند أرسطو في فن الشعر الذي يتجنب التفسير الترميزي بوصفه دفاعاً، ويؤكد على الأثر العاطفي للشعر بوجه عام وللمأساة بوجه خاص، فيصل بذلك إلى مبدأ التطهر الشهير. لكن التفسير الترميزي في العالم القديم كان أكثر ما يقدم لدعم القصص الشعري. ولم يكن تطبيقه مقتصراً على الشعر وحده؛ فقد امتد إلى، بل ربما صدر عن، الأساطير التي يغلب أن تشكل الأساس في قصائد بعينها. فقد كان ينظر إلى هوميروس وفرجيل وأوفيد وستاتيوس على أنهم من أدباء الترميز، ويحتمل أن الشعراء الرومان في الأقل كانوا يكتبون وفي ذهنهم قصد ترميزي واضح:

يقول گلبرت مري:

> إن الفلسفة الهلينستية من أوائل الرواقيين فصاعداً قد تشربها الترميز، فهي صفة توجد عند هوميروس، وفي التقاليد الدينية، وفي العالم أجمع. فعند <سالوستيوس>[7] بعد هذه الحقبة يكون العالم المادي جميعه أسطورة كبرى، شيئاً

ss

لا تكمن قيمته في ذاته، بل في المعنى الروحي الـذي يخفيـه ويكشفـه. وعنـد <كليـانثس>[٨] يكـون العالم في البـدء مـوكبـاً صـوفيـاً، تكـون الكواكب الخالدة فيه الراقصات، والشمس الكاهن حـامل المشعـل. وقد نـزل <كـريسيبـوس>[٩] بالآلهة الأغريقية إلى مستوى المبادىء الملموسة أو الأخلاقية؛ أما <كراتس> الناقد العظيم فقد طبق الترميز بالتفصيل على ما قدم عن الشاعر الحكيم من تفسير. ولدينا رسـالتـان صغيـرتـان لكنهمـا مكتملتان تصوران نتائج هذا الاتجاه، هما رسالة <كورنوتس> بعنـوان **عن الآلهة**، و **التـرميزات الهوميرية**، وهـي رسالة صغيرة بـارعة تعـود إلى القرن الأول ق.م

(خمس مراحل من الديانة الأغريقية، ص ١٦٥ ـ ٦).

يقيم (مـري) وزنـاً كبيـراً لعمـل غيـر مشهـور كتبـه <سالوستيوس> بعنوان **عن الآلهـة والعالم**، فتـرجمه وألحقـه بكتابه **خمس مراحل**. ويغلب على الظن أن <سالوستيوس> كان مقرباً إلى الأمبراطور يوليان (٣٣٢ ـ ٦٣ م) إذ ساعده في محـاولتـه أن يثني عمـه الأمبـراطـور كـونستـانتـين الأول (٢٧٤ ـ ٣٣٧ م) عن اندفاعه لاعتناق المسيحية. إن خير ما يصور التطور الذي أصاب الترميز الأغريقي ـ الرومي من حيث الشكل والمبدأ يمكن أن يوجد في الفصلين الثالث والرابع من كتاب <سالوستيوس>.

SS

٣ ـ عن الأساطير؛ كونها إلهية وسبب ذلك.

وقد يحق لنا أن نتساءل لماذا أعرض الأقدمون عن هذه المباديء وانقلبوا إلى الأساطير. ففي الأساطير هذه الفائدة الأولى، وهي أن علينا أن نبحث لا أن نترك عقلنا خاملاً.

وكون الأساطير إلهية يمكن أن يرى من أولئك الذين استخدموها. فقد استخدم الأساطير شعراء ملهمون، كما استخدمها أشهر الفلاسفة، وأولئك الذين أسسوا الأسرار، والآلهة أنفسهم في وحيهم. ولكن لماذا تكون الأساطير إلهية، فتلك وظيفة الفلسفة أن تسأل. وبما أن الموجودات تبتهج بما يشبهها وترفض ما لا يشبهها، فإن قصص الآلهة يجب أن تشبه الآلهة، لكي تصبح مما يليق بالجوهر الإلهي، وتجعل الآلهة تميل إلى من يتحدث عنهم: وتلك مسألة لا يمكن بلوغها إلا بوساطة الأساطير.

والأساطير تمثل الآلهة أنفسهم كما تمثل خير الآلهة ـ ويخضع ذلك دوماً إلى التفريق بين ما يمكن قوله وما لا يمكن، بين ما يمكن كشفه وما لا يمكن، بين الواضح والخفي: وكما أن الآلهة قد جعلت فضائل الحس مشاعة للجميع، لكنها أتاحت فضائل العقل للحكماء دون سواهم، فإن الأساطير تعلن عن وجود الآلهة للجميع، لكن هوية الآلهة وماهيتهم لا تتاح إلا لذوي الأفهام.

والأساطير كذلك تمثل أفعال الآلهة. فقد يستطيع المرء أن يسمي العالم أسطورة، تكون الأجسام والأشياء فيه مرئية، لكن الأرواح والعقول مخفية. ثم إن الرغبة في تعليم الحقيقة جميعها عن الآلهة لجميع البشر يثير الازدراء لدى الحمقى، لأنهم غير قادرين على الفهم، كما يؤدي إلى فتور الحماس لدى الأخبار؛ لكن إخفاء الحقيقة بالأساطير يحول دون الازدراء من جانب الحمقى، ويرغم الأخيار على ممارسة الفلسفة.

ولكن لماذا وضعوا في الأساطير قصصاً عن الفجور والسرقة وتكبيل الآباء وغير ذلك من السخافات؟ ألا يمكن أن يكون ذلك مما يبعث على الإعجاب، وقد جعل كذلك بحيث يكون السخف الظاهر مبعثاً للروح أن تدرك على الفور أن الكلمات أقنعة، وأن الحقيقة سر؟.

٤ ـ في كون أصناف الأساطير خمسة، مع أمثلة لكل منها:

بعض الأساطير لاهوتي وبعضها جسدي؛ بعضها نفسي وبعضها الآخر مادي؛ وثمة بعضها الآخر مزيج من هذين النوعين. فالأساطير اللاهوتية هي تلك التي لا تتخذ شكلاً جسدياً بل تعالج جوهر الآلهة: مثل <كرونوس> الذي يبتلع أبناءه. وبما أن الله وجود عقلي، والعقل يرتد إلى ذاته، فإن هذه الأسطورة تعبر بالترميز عن جوهر الله.

وقد يمكن النظر إلى الأساطير جسدياً عندما تعبر عن أفعال الآلهة في العالم: فقد كان الناس في القديم يحسبون <كرونوس> كأنه الزمن، ويسمون تقسيماته أبناءه فيقولون إن الأبناء يبتلعهم الأب

وتكون الطريقة النفسية بالنظرِ إلى أفعال الروح نفسها: أفعالها في مجال الفكر، التي رغم خروجها إلى أشياء أخرى، تبقى رغم ذلك في داخل من أوجدها.

والنوع المادي، وهو الأخير، هو ما استعمله المصريون غالباً بسبب من جهلهم، فقد حسبوا الأشياء المادية على أنها آلهة فعلية: فقد أطلقوا على الأرض اسم <ايزيس> وعلى الرطوبة اسم <أوزيريس>، وعلى الحرارة اسم <تايفون> وعلى الماء اسم <كرونوس> وعلى ثمار الأرض اسم <أدونيس> وعلى الخمر اسم <دايونيسوس>.

وقولك إن هذه الأشياء مقدسة في نظر الآلهة، مثل أنواع الأعشاب والحجارة والحيوان، أمر ممكن في نظر العقلاء، ولكن القول بأنها آلهة إن هو إلا قول المجانين - إلا إذا كان من باب القول إن مدار الشمس وما يصدر عن ذلك المدار من شعاع هو ما جرى على ألسنة العامة باسم (الشمس).

والنوع المزيج من الأساطير يمكن أن يرى في أمثلة عديدة، إذ يقال إن الآلهة أقامت وليمة فألقى (الخصام) بينهم تفاحة ذهبية تسابقت الإلهات إليها، فأرسلهن <زيوس>إلى <پاريس>(١٠) ليحكم بينهن؛ فلما رأى<پاريس> جمال <افروديته> أعطاها التفاحة. تمثل الوليمة هنا القوى الكونية الخارقة لدى الآلهة؛ ولذلك اجتمعوا معاً. والتفاحة الذهبية هي العالم، الذي يقال إنه قد تشكل من الأضداد، فمن الطبيعي أن يقال إن (الخصام قد ألقى به). وتمنح الآلهة المختلفة هدايا متنوعة للعالم، ولذا يقال إنها تتسابق نحو التفاحة. والروح التي تعيش طبقاً للحس - لأن تلك طبيعة پاريس - لا ترى من القوى الأخرى في العالم سوى الجمال، تحكم بأن التفاحة من نصيب <أفروديته>.

والأساطير اللاهوتية تناسب الفلاسفة، والجسدية والنفسية تناسب الشعراء، بينما الأساطير المختلطة تناسب شعائر الابتداء الدينية، لأن كل طقس من طقوس المستجد يهدف إلى الاتحاد مع العالم والآلهة.

ولنأخذ أسطورة أخرى، إذ يقال إن والدة الآلهة أبصرت <آتيس> مستلقياً عند ضفة نهر <گالوس> فوقعت في حبه فأخذته وتوجته بإكليلها النجمي واحتفظت به لنفسها بعد ذلك. لكنه وقع في حب حورية فهجر أم الآلهة ليعيش مع الحورية. فما كان من الأم إلا أن ضربت

ss

<آتيس> بالجنون وجعلته يقطع أعضاءه التناسلية ويتركها عند الحورية، ثم يعود للعيش مع أم الآلهة.

وأم الآلهة هذه هي المبدأ الذي يولّد الحياة؛ ولذلك تدعى أماً و<آتيس> خالق جميع الأشياء التي تولد وتموت؛ ولذلك يقال أنه قد وجد عند ضفة نهر <گالوس>. يمثل <گالوس> نهر المجرة، أو الطريق الحليبي، النقطة التي يبدأ فيها خضوع الجسم للهوى. وإذ تقوم آلهة المرتبة الأولى بإضفاء الكمال على آلهة المرتبة الثانية، فان الأم تحب <آتيس> وتمنحه قوى سماوية. وهذا ما يرمز إليه الإكليل. و <آتيس> يحب حورية: والحواري يشرفن على التوالد، لأن كل ما يولد سائل. ولكن بما أن عملية التوالد يجب أن توقف عند نقطة ما، فلا يسمح بتوليد شيء أكثر سوءاً من الأسوأ، فإن الخالق الذي يصنع هذه الأشياء يترك قواه التوليدية عند مصدر الخلق ويلتحق بالآلهة من جديد. إن هذه الأشياء لم تحدث قط، ولكنها موجودة دائماً. فالعقل يرى الأشياء جميعاً في الوقت نفسه، لكن العقل (أو الكلام) يعبر عن بعضها قبل بعضها الآخر. وبما أن الأسطورة تتطابق مع الكون، فإننا لهذا السبب نقيم احتفالاً نحاكي فيه الكون، وإلا فكيف نبلغ نظاماً أعلى؟.

ونحن أنفسنا قبل ذلك، وقد سقطنا من السماء، وها نحن نعيش مع الحورية، نجد أنفسنا جزعين، نمتنع عن القمح وكل طعام دسم غير نظيف، لأن كليهما يعادي الروح، ثم يأتي قطع الشجرة والصيام، كأننا نحن أيضاً كنا نقطع استمرار عملية التوليد. وبعد ذلك يأتي التغذي بالحليب، كما لو أننا قد ولدنا من جديد؛ وبعد هذا تأتي الاحتفالات والأكاليل، وكأنها رجعة إلى الآلهة.

وموسم الطقوس دليل على صدق هذه التفسيرات. تجري الطقوس في حدود الاعتدال الربيعي، عندما تتوقف ثمار الأرض عن الظهور، ويغدو النهار أطول من الليل، مما يناسب صعود الأرواح إلى الأعالي. (علماً بأن الاعتدال الآخر في الأساطير هو وقت اغتصاب كوريه[11]، وهو زمن هبوط الأرواح).

عسى أن تجد تفسيرات الأساطير هذه رضا في عيون الآلهة أنفسهم وفي أرواح أولئك الذين كتبوا الأساطير.

ـ ٢ ـ
الترميز في الكتاب المقدس

كان التوكيد في الفصل الأول يقع بشكل خاص على صنوف الأسطورة المختلفة ـ قصص تكون الحبكة فيها قابلة للتحليل والتفسير على أكثر من مستوى واحد. وسنطلق صفة قصصي على الترميز من هذا الصنف. وقد حوى الفصل الأول على أمثلة يمكن وصفها بالترميز التشخيصي. فليس ثمة من أسطورة مثلاً ترتبط بشخص الآلهة <ناتورا>؛ فهي تمثل بنفسها بعض الخصائص الجسدية والفكرية في الكون. ويطابق ذلك بنية الأفلاك المشتركة في المركز التي تظهر في رؤيا <إر> فتكون بذلك ترميزاً عن السيطرة الأخلاقية للكون. وأسطورة أورفيوس ترميز قصصي، لكن قيثارة أورفيوس في سياق مستقل قد تستخدم ترميزاً تشخيصياً.

وتوجد أمثلة الترميز من النوعين معاً في الكتاب المقدس. فقصيدة القديس پولس التي يترنم فيها بالمحبة (الكورنثيين الأولى، ١٣) تساوي في الترميز التشخيصي قصيدة أرسطو التي يترنم فيها بالفضيلة (كتاب أكسفورد في الشعر الأغريقي ص ٤٦٩ ـ ٧٠) ومما يقع في باب الترميز التشخيصي كذلك الحكمة، كما ترد في سفر الأمثال ٨. وفي بعض الأمثال التعليمية ـ ومنها حكاية السامري الصالح (لوقا ١٠، ٣٠ ـ ٣٥) وحكاية الابن الضال (لوقا ١٥، ١١ ـ ٣٢) ـ يكون الترميز قصصياً.

ss

ولكن ليس أحد هذين الصنفين مما يميز الكتاب المقدس بشكل خاص. ففي العصر الحاضر ثمة علماء من أمثال <إيميل مال> و <ج. ر. آوست> أعادوا الاهتمام بأمر يختلف عن هذين الصنفين من الترميز، وهو الترميز التنميطي، وهي طريقة في تأويل العهد الجديد تتناول الأحداث والأشخاص في العهد القديم على أنها تجمع الحقيقة التاريخية إلى المعنى النبوئي في حدود الأناجيل والشريعة المسيحية. فأحداث العهد القديم (أنماط) أو شخوص ترهص بأحداث العهد الجديد. وقد ساد التأويل الفكر المسيحي والفن المسيحي حتى عصر الإصلاح الديني. فنجد <بيده>[1] مثلاً يدافع عن التأويل بالاستناد إلى قول القديس بولس إن جميع ما حدث لبني إسرائيل كان من باب الرمز، وأن ذلك قد كتب لتحذيرنا. والإشارة هنا إلى « الكورنثيين الأولى ١٠، ١ - ١١ ». وهنا، كما في مواضع أخرى، أقتطف من صيغة الكتاب المقدس[2] الرسمية، غير أنني في ٦، ١١ استعمل كلمة (أنماط) بمعناها الأغريقي الحرفي الذي يفيد: أنماط، شخوص، كما استعمل (نمطياً) بمعناها الأغريقي الحرفي كذلك الذي يفيد: في هيئة نمط أو شخص:

(١)فإني لا أريد أن تجهلوا أيها الأخوة أن آباءنا كلهم كانوا تحت الغمام وكلهم جازوا في البحر (٢) وكلهم اصطبغوا على يد موسى في الغمام وفي البحر (٣) وكلهم أكلوا طعاماً روحياً واحداً (٤) وكلهم شربوا شراباً روحياً واحداً فإنهم كانوا يشربون من الصخرة الروحية التي كانت تتبعهم والصخرة كانت المسيح (٥) ولكن أكثرهم لم يرض الله عنهم فإنهم صُرعوا في البرية (٦) وهذه

SS

> حدثت رمزا لنا لئلا نشتهي الشرور كما اشتهى أولئك (٧) فلا تكونوا عابدي أوثان كما كان قوم منهم كما كتب جلس الشعب يأكلون ويشربون ثم قاموا يلعبون (٨) ولا نزن كما زنى قوم منهم فسقط في يوم واحد ثلاثة وعشرون ألفاً (٩) ولا نجرب المسيح كما جربه قوم منهم فأهلكتهم الحيات (١٠) ولا تتذمروا كما تذمر قوم منهم فهلكوا على يد المهلك (١١) فهذه الأمور عُرضت لهم رموزاً وكتبت لموعظتنا نحن الذين انتهت إلينا أواخر الدهور[٣].

يرى القديس پولس في هذا المقطع أن خروج بني إسرائيل من مصر يجمع الحقيقة التاريخية إلى المعنى الكامن الذي يشير إلى الكنيسة المسيحية. فمصر هي حياة الخطيئة القديمة؛ وأرض الميعاد هي مملكة الله؛ والبرية هي الكفاح من أجل الخلاص في هذه الحياة. ومعجزة عبور البحر الأحمر وما تبعها من اهتداء بعمود الغمام تقابل العماد المسيحي؛ والمنّ يقابل خبز التناول؛ والماء الذي نبع من الصخرة يقابل خمر التناول؛ وموسى والصخرة يقابلان المسيح، وقد يكون في هذا إشارة إلى پطرس[٤] كذلك، والصخرة التي بنى عليها المسيح كنيسته. ومثل ذلك تكون الخطايا والآثام التي اقترفها بنو إسرائيل مطابقة للخطايا والآثام في أول أيام الكنيسة المسيحية في كورنثوس، وفي أماكن أخرى تضميناً. وتكون أحداث العهد القديم مقارنة مع أحداث العهد الجديد بمثابة أنماط، والنمط كلمة تعني في جذرها الأغريقي: «شيئاً كالقالب، نسخة، طبعة خاتم». والخاتم حدث العهد الجديد الذي قولب طبعة نبوئية عنه في صفحات العهد القديم. تبدو هذه العملية مستحيلة بعبارة

المنطق الزمني، ولكن بعبارة حركية الخلود ليس في الأمر صعوبة خاصة.

ومن بين عدد من الأمثلة، قد يشير المرء إلى التفسير الذي يرى في نشيد الإنشاد ترميزاً عن الحب المتبادل بين المسيح والكنيسة. وسليمان صاحب النشيد نمط عن العهد الجديد في (إنجيل متى ١٢، ٤٢):

> (٤٢) وملكة الجنوب ستقوم يوم الحساب مع هذا الجبل وتحكم عليه، لأنها جاءت من أقاصي الأرض لتسمع حكمة سليمان، وهنا الآن أعظم من سليمان.

وثمة مثال أكثر وضوحاً في (رسالة بولس إلى غلاطية) ٤، ٢٢ ـ ٢٩:

> (٢٢ كان لإبراهيم إبنان، أحدهما من الجارية والآخر من الحرة. (٢٣) أما الذي من الجارية فولد حسب الجسد، وأما الذي من الحرة فولد بفضل وعد الله. (٢٤) وفي ذلك رمز، لأن هاتين المرأتين تمثلان العهدين. فأحداهما هاجر من جبل سيناء تلد للعبودية، (٢٥) وجبل سيناء في بلاد العرب، وتعني أورشليم الحاضرة التي هي وبنوها في العبودية. (٢٦) أما أورشليم السماوية فحرة وهي أمنا، (٢٧) فالكتاب يقول: «إفرحي أيتها العاقر التي لا ولد لها. اهتفي وتهللي أيتها التي ما عرفت آلام الولادة! فأبناء المهجورة أكثر عدداً من أبناء التي لها زوج» (٢٨) فأنتم، يا

آخوتي، أبناء الوعد مثل إسحق. (٢٩) وكما كان
المولود بحكم الروح فكذلك هي الحال اليوم[٥].

(كتب القديس پولس هذه الرسالة إلى أهل غلاطية الذين اعتنقوا المسيحية لما وصلته أخبار عن حملة معاكسة تطلب إليهم الاحتفاظ بجميع تعاليم الشريعة اليهودية)، (معجم أكسفورد للكنيسة المسيحية ينظر (الغلاطيين)). فقد كان القديس پولس يشعر بحماس أن الذين اعتنقوا المسيحية من الأمم الأخرى لم يكونوا بحاجة لقبول جميع تعاليم الشريعة الموسوية - وان شريعة موسى قد تجاوزها قانون الحرية المسيحي الجديد. لقد صور العملية بتاريخ إبراهيم وولديه، الأكبر، إسماعيل، ابن الأمَة هاجر، والأصغر إسحق، ابن الوعد، الذي ولد بمعجزة لزوجة إبراهيم سارة عندما بلغت التسعين من العمر وبلغ إبراهيم المئة (سفر التكوين ١٦، ١٧، ٢١) يقول پولس إن هاجر نمط يرمز إلى جبل سيناء، حيث تلقى موسى بعد ذلك الناموس العتيق، وكذلك أورشليم في أيامه، موقع الهيكل ومركز الديانة اليهودية. وسارة نمط يرمز إلى أورشليم السماوية في الكنيسة المسيحية. والمعجزة في ولادة إسحق ترمز إلى ولادة المسيح من العذراء، كما يصور ذلك في (نبوءة أشعيا ٥٤، ١).

وليس موقف پولس نسيج وحده في العهد الجديد. فنحن نقرأ مثلاً في (متى ١٢، ٤٠).

(٤٠) فكما بقي يونان ثلاثة أيام بلياليها في بطن
الحوت، كذلك يبقى ابن الإنسان ثلاثة أيام
بلياليها في جوف الأرض.

يونان في بطن الحوت ترميز عن النزول إلى الجحيم وقيامة المسيح خلال الفترة بين الجمعة العظيمة ويوم أحد الفصح. وثمة مثال أكثر تعقيداً في (إنجيل يوحنا ٣، ١٤ ـ ١٥):

> (١٤) وكما رفع موسى الحية في البرية، فكذلك يجب أن يرفع ابن الإنسان. (١٥) لينال كل من يؤمن به الحياة الأبدية.

حادثة العهد القديم التي يفسرها يوحنا على أنها نمط يرمز إلى الخلاص بالصليب توجد في (سفر العدد) ٢١، ٥ ـ ٩.

> (٥) وتكلم الشعب على الله وعلى موسى وقالوا لماذا أصعدتنا من مصر لنموت في البرية فإنه ليس لنا خبز ولا ماء وقد سئمت نفوسنا هذا الطعام الخفيف. (٦) فأرسل الرب على الشعب حيات نارية فلدغت الشعب ومات قوم كثيرون من إسرائيل. (٧) فأقبل الشعب على موسى وقالوا قد خَطِئنا إذ تكلمنا على الرب وعليك فآدع الرب أن يزيل عنا الحيات. فتضرع موسى لأجل الشعب. (٨) فقال الرب لموسى أصنع لك حية وأرفعها على سارية فكل لديغ ينظر إليها يحيا. (٩) فصنع موسى حية من نحاس وجعلها على سارية فكان إي إنسان لدغته حية ونظر إلى الحية النحاسية يحيا،

ترد في (سفر العبرانيين، ١١) أسماء الشخصيات الرئيسة في العهـد القديم التي تـرمز تنميـطياً إلى جـوانب من العهـد الجديد - «سحابة كثيفة من الشهود» - وهم: هابيل، أخْنوخ، نـوح، إبراهيم، إسحق، يعقـوب، يوسف، مـوسى، راحاب، جدعون، باراق، شمشون، يفتاح، داود، صموئيل، والأنبياء. في هذه القائمة لدينا مرحلة من التطور من وجهة نظر جديدة. وهذه المرحلة، في شكلها المسيحي الكامل، لا ترى التاريخ تتـابعاً، بـل عملية مسيـرة من الخليقة وسقـطة الإنسـان حتى التجسد والخلاص، وأخيراً يوم الحساب. وقد تركزت الأحداث ذات المغزى الأخير في السنوات القليلة من حياة يسـوع على الأرض، يسوع ابن النجار الناصري. لقد غدا التاريخ جميعه تفسيراً نمطياً رمزياً، يقدّر معناه في حدود حياة متواضعة واحدة، انتهت على ما يبدو بشكل مهين.

لكن هـذه النظرة المسيحيـة كانت ذروة مـا توصلت إليـه الفكرة اليهودية السابقة عن مملكة الله التي سوف يأتي المسيح ليقودها بسلام إلى حكم العالم. والنظرة المسيحية أكثر توجهاً نحو الداخل، وأكثر تواضعاً، وأشد قرباً إلى حياة عرفها عالم البحر المتوسط أيام الأمبراطورية الروميّـة وبعدهـا. ونجد في كتاب <إريك آورباخ> بعنوان **المحاكاة** أفضل تحليل للطريقة التي تأثر بها الأدب بوجهة النظر الجديدة هذه.

يشكـل الترميـز التنميطي مـرتبة ثـانويـة مهمة من التـرميز الوضعي والنبوئي الأعم، مما يميز العهد القديم والعهد الجديد على السواء. إن قوة الترميز في الأمثلة الأربعة من التنميط التي سبق الحديث عنها - نشيد سليمان، إسماعيل وإسحق، يونان والحـوت، حية البـرية - لا تعتمـد على قصة أو روايـة قـدر اعتمادها على موقف أو وضع: حب متبادل؛ الفرق في مـولد

فرقٌ بين أخوين غير شقيقين؛ مصير يونان دون الظروف التي قادته إلى ذلك المصير؛ ومعجزة شفاء بني إسرائيل بفعل صورة الحية التي كانت قد سممتهم. إن المعنى الكامل لا يغدو واضحاً إلا في إطار مستقبلي. وقد يشمل الأمر صورة أو شاخصاً، لكن بروز المعنى الترميزي لا يتم بوجود الصورة أو الشاخص في عزلة، بل في سياق ذي معنى. إن الوضع النبوئي دون الصورة أو الشاخص هو الذي يشكل الترميز. ولا تدخل الحكاية في الموضوع، وإذا دخلت فعلى مستوى قريب من الجذور. وإذا عدنا للمقارنة إلى أمثلة الكتاب المقدس سابقة الذكر فإن الترميز التنميطي لا ينطوي على تعقيدات قصصية مثل ذكر الكاهن وأحد اللاويين في مثل السامري الصالح أو تصرف الأخ الأكبر في مثل الابن الضال. إن علاقة الترميز النبوئي والوضعي بالترميز القصصي يشبه العلاقة بين المونولوگ الدرامي(٦) والدرامه.

تقع غالبية أمثال التعليم في العهد الجديد في باب الترميز النبوئي والوضعي، الذي لا يدخل فيه التنميط. ولتصوير ذلك قد يعمد المرء إلى ما يعرف عادة بمثل الزارع، الذي يستحسن أن يدعى مثل البذور والأرض. وأشير هنا إلى أول صيغة لدينا عن ذلك، في (إنجيل مرقس) ٤، ٣ - ٨. وثمة صيغ شديدة الشبه بذلك ربما اشتقت من هذه الصيغة، توجد في (إنجيل متى) ١٣، ٣ - ٨ و (إنجيل لوقا) ٨، ٥ - ٨.

> (٣) «إسمعوا! خرج الزارع ليزرع. (٤) وبينما هو يزرع، وقع بعض الحبِّ على جانب الطريق، فجاءت الطيور وأكلته. (٥) ووقع بعضه على أرض صخرية قليلة التراب، فنبت في الحال لأن ترابه كان بلا عمق. (٦) فلما أشرقت الشمس

احترق، وكان بلا جذور فيبس. (٧) ومنه ما وقع بين الشوك، فطلع الشوك وخنقه فما أعطى ثمراً. (٨) ومنه ما وقع على أرض طيبة، فنبت ونما وأعطى ثمراً، فأثمر بعضه ثلاثين، وبعضه ستين، وبعضه مئة.»

وهذا تفسير المثل في إنجيل مرقس (٤، ١٤ - ٢٠) وإنجيل متى (١٣، ١٩ - ٢٣) وإنجيل لوقا (٨، ١١ - ١٥):

(١٤) الزارع يزرع كلام الله، (١٥) وبعض الناس مثل الزرع الذي يقع على جانب الطريق، يسمعون كلام الله فيسرع الشيطان إليهم وينتزع الكلام المزروع فيهم. (١٦) وبعض الناس مثل الزرع في أرض صخرية، ما إن يسمعوا كلام الله حتى يقبلوه فرحين، (١٧) ولكن لا عمق في نفوسهم، فلا يثبتون على حال. فإذا حدث ضيق أو اضطهاد من أجل كلام الله، ارتدوا عنه في الحال. (١٨) وبعض الناس مثل الزرع بين الأشواك، يسمعون كلام الله، (١٩) ولكن هموم الدنيا ومحبة الغنى وسائر الشهوات تدخل في قلوبهم وتخنق كلام الله فلا يثمر. (٢٠) وبعض الناس مثل الزرع في الأرض الطيبة، يسمعون كلام الله ويقبلونه فيثمرون: منهم من يثمر ثلاثين، ومنهم ستين، ومنهم مئة.

في العصر الحاضر، قوبل هذا التفسير بنقد معارض، رغم اعتماده الشديد على الضمانة الإنجيلية. يقول <سي. هـ. دود> مثلاً:

البذرة هي الكلمة: والنبات الذي يخرج منها يتكـون من طبقات مختلفة من الناس.. وهنا يختلط نوعان من التفسير.

(أمثال مملكة الله ص ١٥)

يبدو لي أن الكاتب قد سمح لنفسه أن يقع في الخطأ، إذ رأى المثل شخصياً، تكون البذرة فيه الشاخص، ولم ير المثل وضعياً، تكون العلاقة الـداخلية فيـه بين البذرة والأرض سبب ظهور الترميز. إن تفسير الإنجيل ينطوي على شيء من الضبابية اللفظية، لكن الذي يبقى على تمام الوضوح أن مفهوم البذرة يبقى منفصـلاً عن مفهوم الأرض؛ وأن الأنـواع المختلفـة من الأرض (لا البذر) تمثل أنواعاً مختلفة من البشر، وأن الثمر، أو غيابه، سببـه أنواع مختلفـة من العلاقـة الداخليـة بين الأرض والبذر. وبعبارة أخرى، إن البذرة تمثل إضافة إلهية إلى مـادة البشر الخام، التي قد تنتج، تحت ظروف معينة، شيئاً هو ليس بالبذرة ولا بالأرض، بل يسمو على الاثنين معاً. يقول <دود> إن «جانب الطريق والطيور، والأشواك والأرض الصخرية ليست، كما يظن مرقس، عبارات تلخص العذاب، وغواية الغنى، وما إلى ذلك. فهي مذكورة لتستحضر صورة القدر الهائل من الجهد الضائع الذي يجب أن يتحمله الفلاح، فتبرز بذلك ما يمنحه الحصـاد من رضا، بـرغم كـل شيء» (ص ١٩). لكن هـذا الكلام غير مقنع، لأن <دود> يخطىء في معادلة الترميز بعبارة التلخيص، ولأنـه لا يحسب المثل مـوقفـاً. وقـد تكـون ثمـة تفصيـلات تغلغلت إلى أسلوب الإشارات إلى العـذاب، لكن تفسير مرقس سليم من حيث الأساس.

وثمة مشكلة المعنى الذي يجب أن يلحق بالثمر، وهو الغلة التي أنتجتها الأرض الطيبة. ففي (مرقس ٤)، كمـا في (متى

١٣)، ثمة عدد من الأمثال تشير إلى مبدأ بعبارة قريبة منها. ولعل أكثر ما يناسب المقام من هذه الأمثال البذرة التي تنمو سراً:

> (٢٦) يشبه ملكوت الله رجلاً يبذر الزرع في حقله. (٢٧) فينام في الليل ويقوم في النهار، والزرع ينبت وينمو، وهو لا يعرف كيف كان ذلك. (٢٨) فالأرض من ذاتها تنبت العشب أولاً، ثم السنبل، ثم القمح الذي يملأ السنبل. (٢٩) حتى إذا نضج القمح، حمل الرجل منجله في الحال، لأن الحصاد قد جاء (مرقس ٤، ٢٦، ٢٩).

الترميز هنا وضعي كذلك ـ وهو في الواقع تنويع واضح على ترميز البذور والأرض ـ لكنه يختلف في أنه يوضح أن حصاد الغلة يمثل مجيء ملكوت الله. وليس من الضروري للمنظِّر الأدبي أن يلاحق المعنى وراء هذه النقطة من التفسير.

لكن إقامة ملكوت الله كان الهم الأول أمام المسيح والمسيحيين الأوائل، وهذا يقدم حقيقة أخرى ذات أهمية كبرى. ففي الفصل الأول كان التوكيد على أن أكثر الأساطير والترميز في العهد الكلاسي يتناول شؤون الحياة يوماً بيوم أو سنة بسنة. وكانت بعض أسباب النجاح تعود إلى أن الترميز التشخيصي أو القصصي كان يضع على مبعدة ما يتناول من أحداث، فيجعل بالإمكان إدراكها والسيطرة عليها. إن الترميز الوضعي في الكتاب المقدس أكثر مباشرة بوجه عام. فأمثال العهد الجديد كان تتلى على جمهور يدرك وهو يصغي أن ملكوت الله قد جاء إلى الوجود في الزمان والمكان، أو أنه كان

موجوداً بصورته الكاملة. وبالنسبة لجمهور من هذا النوع كانت الأمثال ذات مغزى، وأكثر إثارة حتى من آخر الأخبار السياسية والعسكرية. ويصدق هذا القول على الترميز القصصي أو التشخيصي قدر ما يصدق على الترميز الوضعي.

إن ترميز العهد الجديد برمته، وبخاصة الترميز الوضعي في العهد الجديد جميعه، يصدر عن شعور بأن المؤلف والجمهور على حد سواء يشاركان في وضع جديد غير مألوف. ويشتد هذا الشعور بشكل خاص في العهد الجديد، لكنه لا يقتصر عليه وحده. وقد اكتسب المسيحيون الأوائل، إلى حد بعيد، الشعور بالمشاركة من أسلافهم ومعاصريهم. ففي الأسفار الأخيرة من العهد القديم يوجد من الترميز الوضعي النبوئي قدر ما يوجد في العهد الجديد. وفي (نبوءة أشعيا ٥، ١ ـ ٧) نجد المقاطع الأخيرة تحتمل التفسير السياسي والاجتماعي حول ما ساد من أوضاع في عهد أشعيا في القرن الثامن ق.م ويوجد مثل ذلك في (المزمور ٨٠، ٨ ـ ١٧) وفي (يوحنا ١٥، ١ ـ ٨) ومن أمثلة استعمال الترميز الوضعي في الهجاء، أو مهاجمة عدو خارجي، ما يوجد في (حزقيال ٢٧ ـ ٣٢). وربما كان هذا المقطع قد كتب في القرن السادس ق.م. تُمثَّل مدينة صور في هيئة سفينة تجارية فخمة تحطمت في البحر: «القذافون أتوا بك إلى مياه غزيرة فحطمتك الريح الشرقية في قلب البحار» (حزقيال ٢٧، ٢٦) وتفسير ذلك أن «الريح الشرقية هي نبوخذ نصر الذي استولى على أورشليم عام ٥٨٦ ق.م.» كما يمثل فرعون مصر تمساح النيل وقد علقت به الصنارة وطرح ليفسد في الصحراء:

> (٣) هكذا قال السيد الرب هاءنذا عليك يا فرعون ملك مصر التنين العظيم الرابض في وسط أنهاره الذي قال إن نهري هو لي وأنا صنعت نفسي (٤) إني سأجعل حلقةً في فكك وألزق سمك أنهارك بحراشفك. وأخرجك من وسط أنهارك وجميع سمكِ أنهارك يلزق بحراشفك (٥) وأطرحك في البرية أنت وجميع سمك أنهارك فتسقط على وجه الصحراء ولا تُلقط ولا تُلم فإني قد جعلتك مأكلاً لوحش الأرض وطير السماء.
>
> (حزقيال، ٣٩، ٣ ـ ٥)

إن السفينة التجارية والتمساح من الرموز التي تناسب صور ومصر. لكن الرمز ثابت: بينما استطاع حزقيال تحويله إلى ترميز وضعي إذ تنبأ بتحطّم السفينة وهلاك التمساح المشين ـ وكلاهما من الأحداث المستقبلية في إرادة الله للعالم.

إن هذا الاهتمام الغامر بحركة التاريخ الإلهية، أكثر من أي شيء آخر، هو الذي يميز الترميز في الكتاب المقدس عنه في التراث الكلاسي، فجعله أداة شديدة الفاعلية في الآداب الأوربية اللاحقة. فالشاعر الرومي <هوراس> (٦٥ ـ ٨ ق.م) استخدم الترميز كذلك لأغراض الهجاء، لكن النظر في الهجائية السادسة من كتابه الثاني يظهر إلى أي حد كان مقصراً عن القوة والمدى اللذين بلغهما أنبياء العهد القديم، ومهما يكن التطبيق العام لذلك الهجاء محتملاً، فإن غرضه المباشر يبقى شخصياً:

أيها الريف، متى ألقاك، ومتى سيتاح لي،
آناً بين كتب الأقدمين، وآناً في ساعات النوم والارتخاء
اللذيذ، أن أنسى هموم الحياة؟.

(٦٠ - ٢)

يتلخص هذا الموقف في خرافة <آيسوب> عن فأر الريف الذي حمله الحزن إلى زيارة صديقه في المدينة. إن محض كون الترميز التصويري قصة عن فأرين أخافتهما الكلاب يساعد في توفير مستوى متجرد مهذب مرح، يدور هجاء <هوراس> في حدوده. في هذه القصيدة لا توجد علاقة بين الترميز والنبوءة، أو بين الهجاء والتاريخ وهدف العالم.

لكن هذه الملاحظة لا تصدق تماماً بخصوص بعض قصائد <هوراس> الأخرى. فالناقد الرومي <كوينتليان> مثلاً، الذي عاش بين عامي ٣٥ - ٩٥ للميلاد، يصور تعريف الترميز في كتابه: (**معهد الخطابة** ٨، ٦، ٤٤) بالإشارة إلى قصائد <هوراس> (١، ١٤) إذ يقول عن «أيتها السفينة العائمة في البحر» إن <هوراس> «يقصد بالسفينة الدولة، وبالأمواج والرياح الحروب الأهلية، وبالميناء السلام والهدوء» - وهو تفسير مقنع، يبين اهتمام <هوراس> الشعري بما حوله من ظروف سياسية قريبة، وهذا يعيد إلى الذهن ما يشبهه من قول حزقيال عن مدينة صور التي يراها في هيئة سفينة وهو يؤكد كذلك الفرق الكبير بين المؤلفين والثقافتين اللتين أفرزتهما.

يميل الترميز عند <هوراس> نحو التشخيص دون الترميز الوضعي. فصورة السفينة تحتمل من التفصيل الدرامي في إطار مدينة البحارة الفينيقيين أكثر مما تحتمله في إطار مدينة روما ذات القوة البرية دون البحرية. ثم إن هذه الصورة مألوفة عند <هوراس>، وقد تكون مستقاة بشكل مباشر أو غير مباشر من قصيدة سياسية للشاعر الأغريقي <الكاثيوس> الذي عاش في أوائل القرن السادس ق.م.، وهي عنوان «لا أقوى على فهم اصطراع الرياح» (كتاب أكسفورد في الشعر الأغريقي، ص ١٦٧ - ٨). يتناول <هوراس> هذه الصورة المألوفة ويطورها بذوق ومهارة، لكنها عند حزقيال صورة واقع حي. وفي الأخير يرى <هوراس> الوضع في حدود الفطنة البشرية والبصيرة، لكن حزقيال يرى الله يصور العالم حسب مشيئته.

استطاع <ڤرجيل> في الأنياده وفي قصيدته الرعوية الرابعة أن يرى المشيئة الإلهية فاعلة في سلسلة طويلة من الأحداث التاريخية، لكن ڤرجيل نسيج وحده في عالم الإغريق والرومان، يقترب في بعض الوجوه من روحية العصور الوسطى دون فلسفة معاصريه. ولكن حتى الشعور بالهدف في التاريخ عند ڤرجيل يبدو ضعيفاً لدى مقارنته بشعور آخر مؤلفي الأناجيل، يوحنا، الذي كتب «الرؤيا» في أواخر القرن الأول للميلاد، وهو آخر كتب العهد الجديد. ويبدو أن جميع الأبحاث الحديثة متفقة على أن هذا الكتاب يعالج بشكل ترميزي أحداث الفترة، وبخاصة اضطهاد المسيحيين على أيدي الأباطرة الرومان أمثال نيرون (٥٤ - ٦٨ م) ودومتيان (٨١ - ٩٦ م)، كما يعالج انتظار عودة المسيح إلى الأرض ليقيم الحساب، ولم يكن يوحنا معنياً بالتاريخ وحده، بل بتحقق التاريخ الذي كان يحسب أنه يشهده.

وكتاب يوحنا سلسلة متواصلة من الرؤى، وكل رؤيا منها ـ مثل رؤيا المرأة التي تلبس الشمس وتصرخ من وجع الولادة (١٢، ١ ـ ٢) ـ يمكن أن تعد بحق من الترميز الوضعي. والتفسير التنميطي مسلّم به في كل مجال. وجميع ذلك يقع في المألوف من تراث الكتاب المقدس. ويفيد الكتاب من ناحية البنية من أسلوب في الترميز، رغم سهولة إيجاد ما يوازيه في مكان آخر، فإنه لم يكن حتى الآن موضع دراسة في هذا البحث. وأعني به الترميز بالحروف والأرقام.

يدور الكتاب جميعه على عبارة في الفصول الأولى والأخيرة يضعها يوحنا على لسان المسيح: «أنا الألف والياء، الأول والآخر» (١، ١١ وقارن ٢١، ٦، ٢٢، ١٣) وهو إذ يستعمل الحرفين من الألفباء الأغريقية لا يجعل الكتاب متطابقاً من حيث البنية مع عدد الحروف الأغريقية الأربعة والعشرين، إذ أن رؤيا يوحنا اللاهوتي تنقسم إلى اثنين وعشرين فصلاً، وهو عدد الحروف العبرية، وقد كانت الحروف العبرية تستعمل في الماضي لإضفاء شكل على الكتابات الأقصر في العهد القديم. مثال ذلك ما يدعى بالمزامير المتصالبة، وأشهرها المزمور ١١٨، الذي ينقسم إلى اثنين وعشرين قسماً على حروف الألفباء، ومثل سلسلة المراثي عن سقوط أورشليم عام ٥٨٦ ق.م.، التي تشكل الفصول المستقلة من مراثي ايرميا. تتكون الأولى والثانية من تلك المراثي من اثنين وعشرين مقطعاً ذي ثلاث أبيات في كل منها، وتتكون المرثية الرابعة من اثنين وعشرين مقطعاً ذي بيتين في كل مقطع، وفي كل مرثية يبدأ المقطع بحرف من حروف الألفباء العبرية حسب التسلسل. وفي الفصل الثالث ستة وستون بيتاً، تقع في ثلاثيات، تبدأ أبيات كل ثلاثية

منها بحرف من حروف الألفباء حسب تسلسلها. وفي الفصل الخامس اثنا وعشرون بيتاً لكن دو تصالب.

رغم أن أنساق الألفباء هذه كان يراد لها أن تكون حتماً ذات معنى، إلا أن من غير الممكن اليوم أن ندرك ما تفيده بدقة. ولو فرضنا أن يوحنا تعمد اتباع نسق مماثل في «الرؤيا» إذن لأصبح المغزى أسهل على الإدراك. فالشكل والمحتوى مرتبطان بشكل شديد. فالمحتوى هو تاريخ العالم، كما يرى في إطار قول المسيح إنه الألف والياء، أول الحروف وآخرها والفصول الاثنان والعشرون، التي تروي تاريخ العالم بشكل منتظم، تتطابق مع الاثنين وعشرين حرفاً في الألفباء العبرية، وهي كذلك فصول التاريخ الذي كتبه الله في الكتاب المختوم بسبعة أختام (٥، ١) ومن الطبيعي في كتاب وضع أيام اضطهاد <دوميتيان> أن يقع التوكيد على المراحل المتأخرة أكثر مما يقع على المراحل الأولى من العملية كلها.

تتداخل الألفباء بسهولة في الصور العددية. فقد استغرق خلق العالم ستة أيام من الأيام السبعة في الأسبوع الأول، وفي كتب العهد الجديد خلاف «الرؤيا» يجد المرء آثار فكرة، سرعان ما أصبحت شاملة، من أن تاريخ العالم يجب أن يشغل ستة عهود، تتطابق مع أيام الخليقة الستة، يتبعها سبت الراحة الأبدية. يتحدر نسب المسيح في (إنجيل متى - ١)، بشيء من التكلف يتضح بعد حين، من إبراهيم خلال حلقات ثلاث وأربعة عشر جيلاً: من المسيح إلى السبي البابلي؛ ومن السبي إلى داود؛ ومن داود إلى إبراهيم. وثمة نسب مختلفة تماماً في (إنجيل لوقا ٣، ٢٣ - ٣٨) يسير به عن طريق نوح وآدم إلى الخليقة. وكان ميلاد المسيح في نظر جميع المسيحيين بداية عهد جديد ينتهي بالمجيء الثاني. وفي تلك الأناجيل نلمس في

شكل بدئي عهود العالم السبعة: الأول من آدم إلى نوح؛ والثاني من نوح إلى إبراهيم؛ والثالث من إبراهيم إلى داود؛ والرابع من داود إلى السبي؛ والخامس من السبي إلى ميلاد المسيح؛ والسادس من المسيح إلى يوم الحساب؛ والسابع هو الخلود الذي يتبع يوم الحساب. يضع متّى توكيداً خاصاً على الجزء اليهودي المتميّز من التاريخ، الذي يمتد من إبراهيم إلى المسيح؛ وهذا يشغل اثنين وأربعين جيلاً، أو ستة (أيام) يشكل الواحد منها (أسبوعاً) من سبعة أجيال. ويبدأ السبت من أسبوع الأسابيع هذا بميلاد المسيح.

والسبعة مجموع أربعة وثلاث. ففي الأيام الأربعة الأولى من (سفر التكوين - ١) تمت خليقة العالم غير العاقل: في اليوم الأول خلق النور والظلام؛ وفي اليوم الثاني تم فصل المياه (التي فوق الجلد والمياه التي تحت الجلد)؛ وفي اليوم الثالث تم فصل اليابسة عن البحر وخلق النبات؛ وفي اليوم الرابع تم خلق الشمس والقمر والكواكب. وفي الأيام الثلاثة الباقية تمت خليقة العاقل، بما في ذلك الكائنات البشرية، وإقامة يوم الراحة، الذي لا معنى له إلا عند المخلوقات العاقلة وعند الله. وفي اليوم الرابع تكونت (آيات وأوقات وأيام وسنين) مع خلق الشمس والقمر والكواكب. وهذه كلها يمكن النظر إليها في حدود السبعة وجزئيها، الأربعة والثلاثة، وناتج ضرب أربعة بثلاثة، أي إثنا عشر، وضعف ذلك أي أربعة وعشرون. وأيام الأسبوع السبعة يجب ربطها بالكواكب السبعة الظاهرة للعين المجردة؛ والأشهر ذات الأسابيع الأربعة ترتبط بسلسلة كاملة من منازل القمر؛ والحركة الظاهرة للشمس خلال بروجها الاثني عشر تكوّن السنة بشهورها الاثني عشر. والفصول الأربعة يشغل

الواحد منها ثلاثة شهور من السنة. وينقسم اليوم أساساً إلى قسمين، ثم إلى أربعة وعشرين قسماً، وهي الساعات الأربع والعشرون غير المتكافئة من النهار والليل. وقد قام العدد اثنا عشر بدور كبير في حركة التاريخ. فثمة الأسباط الإثنا عشر، والتلامذة الإثنا عشر الذين أقام سلطتهم المسيح نفسه. فالأعداد إثنان، ثلاثة، أربعة، سبعة، إثنا عشر وأربعة وعشرون هي الأعداد ذات المعنى الترميزي القوي بما يتعلق بالزمن والتاريخ.

إن هذه الأعداد، إلى جانب إطار حروف الألفباء، تشكل البنية والمعنى الأكبر في كتاب «الرؤيا». والعدد سبعة أهمها كما يظهر بوضوح. فنجد <شيلر ماثيوز> مثلاً في ما كتب عن مادة «الرؤيا»، في **قاموس الكتاب المقدس** تصنيف <هيستنكز>، يحلل الكتاب إلى سبعة مكونات رئيسية. وقد لا يتفق جميع الباحثين مع هذا التحليل ولكن لا يمكن إنكار الأهمية العامة للعدد سبعة. ولنأخذ الأمثلة الأكثر وضوحاً. يبدأ الفعل الرئيس في الكتاب برسائل إلى الكنائس السبع (الفصلان ٢، ٣)، ويذكر <ج.ب. كيرد> في تعليقه (ص ١٤ ـ ١٥) قوله: «يستعمل يوحنا العدد سبعة رمزاً للاكتمال والتمام... فقد كان أكثر من ذلك من الكنائس في الأقليم الرومـي من آسيا... ويسمي يوحنا سبع كنائس ليشير أن رسالته موجهة في الحقيقة إلى الكنيسة عموماً. (ويجب أن نذكر أن الكنيسة عموماً هي مملكة الله) تدور الفصول ٥ ـ ٨ حول «فض الختوم» لتفتح «كتاباً مخطوطاً من الداخل والخارج، مختوماً بسبعة ختوم» (٥، ١). وهذا الكتاب يفسره <كيرد> (ص ٧٢) بأنه «مصير العالم، قدّرته مشيئة الله الرحيمة». والأختام السبعة التي فضها الحمل لها علاقة على شيء من الوضوح مع أيام الخليفة السبعة وعهود العالم السبعة. ويعقب فض الأختام نفخ في الأبواق

السبعة (٨ ـ ١١) ثم سكب الكؤوس السبع (١٥ ـ ١٦). ويعد فض الختم السابع «ساد السماء سكوت نحو نصف ساعة» (٨، ١). ويعد نفخ البوق السابع «ارتفعت أصوات عظيمة في السماء تقول: مملكة العالم لربنا ولمسيحه، فيملك إلى أبد الدهور» (١١، ١٥) ويعد سكب الكأس السابعة «خرج صوت عظيم من العرش في هيكل السماء يقول: قضي الأمر (١٦، ١٧). هذه السلاسل الثلاث من السبعات قد لا يمكن القول انها تحدث في تتابع زمني دقيق؛ فكل واحدة منها تمثل عملية لا تبلغ خاتمتها إلا في نهاية العالم.

نقرأ في (سفر التكوين ـ ١) أن مجموعتين من السباعيات الثلاث تميل إلى الانقسام ثانية إلى أربعة وثلاثة. ويبدو هذا على أوضحه في الأختام السبعة. يظهر الفرسان الأربعة في «الرؤيا» بعد فض الأختام الأربعة الأولى، ويقدّم لظهور كل منهم أحد الوحوش الأربعة الواقفين حول عرش المسيح. «الحيوان الأول يشبه الأسد، والحيوان الثاني يشبه العجل، والحيوان الثالث له وجه كوجه الإنسان، والحيوان الرابع يشبه النسر الطائر» (٤، ٧ وقارن حزقيال ١، ١٠). وبسبب من قرب هذه الحيوانات الأربعة من المسيح فقد وجد فيها بعدئذ ما يرمز إلى الأناجيل الأربعة: مرقس، لوقا، متى ويوحنا على التوالي. وفي مقابل ذلك يضع يوحنا توكيداً أكبر على النفخ في الأبواق الثلاثة الأخيرة دون الأربعة الأولى، ويتكرر في هذه الحادثة ذكر الثلث في الغالب. فالبوق الأول يدمر ثلث الأشجار على الأرض؛ والبوق الثاني يحيل ثلث البحر إلى دماء؛ والبوق الثالث يدمر ثلث الأنهار؛ والبوق الرابع يدمر ثلث الشمس والقمر والكواكب: ومع صوت البوق السادس يقوم أربعة ملائكة

بتدمير ثلث الجنس البشري بالنار والدخان والكبريت. والواقع أن تلك الأبواق تدمر ثلث عمل الأيام الأربعة الأخيرة من أيام الخليقة.

والإثنا عشر، حاصل ضرب أربعة في ثلاثة، عدد شديد البروز عند ذكر عروس الحمل، وأورشليم الجديدة (٢١ ـ ٢٢). فللمدينة إثنا عشر باباً، ثلاثة في كل سور من أسوار الأربعة، وكل باب يحمل اسم سبط من الأسباط الإثني عشر. وللمدينة إثنا عشر أساساً يحمل كل أساس منها اسم واحد من الإثني عشر رسولاً. وشكل المدينة مكعب، طولها وعرضها وارتفاعها إثنا عشر ألف فرسخاً لكل ضلع (١٥٠٠ ميلًا!). وارتفاع السور، ربما على النقيض من ارتفاع المدينة، يساوي ١٤٤ ذراعاً (١٤٤ = ١٢ × ١٢؛ ويقارن مع ١٤٤ ألفاً من المختومين في رؤيا ـ ٧)؛ ولكن مما يستحق الذكر أن الذراع هنا هو ذراع ملاك (٢١، ١٧)؛ لذا فإن ١٤٤ ذراعاً ملائكياً قد تساوي إثني عشر ألف فرسخاً أرضياً. والأحجار الكريمة التي تشكل أسس المدينة الإثني عشر هي تلك التي يعتقد أن لها علاقة ذات أسرار مع البروج الإثني عشر، ولكن، لسبب ما، يضعها يوحنا في ترتيب هو بالضبط عكس الترتيب الذي يوجد عادة في سجلات البروج. وفي داخل المدينة تنمو «شجرة الحياة» التي «تثمر إثنتي عشرة مرة، كل شهر مرة، وتشفي بورقها الأمم» (٢٢، ٢).

والعدد أربع وعشرون شديد البروز في وصف العرش السماوي وما حوله، وهو قوام الفصل الرابع. فثمة أربعة وعشرون شيخاً جالسين حول العرش، وكل واحد من الحيوانات الأربعة، الموجودين حول العرش كذلك، له ستة أجنحة. وقد

SS

يمكن القول إن العدد أربع وعشرون يمثل مجموع ساعات اليوم التي تمثل، مثل أيام الأسبوع أحياناً، دورة الزمن الكاملة.

والثنائية موجودة في تضاعيف الكتاب، وربما بشكل أكثر وضوحاً في المقابلة بين الوحش والحمل، أو بين المدينتين، بابل الفاجرة، وأورشليم الجديدة عروس الحمل. والتناظر الزمني هو التضاد بين النهار والليل، الذي يتطابق بدوره روحياً بين الخير والشر. وتزول الثنائية مع إقامة أورشليم الجديدة في الخَتام:

> (٢٣) والمدينة لا تحتاج إلى نور الشمس والقمر، لأن مجد الله ينيرها والحمل هو مصباحها. (٢٤) ستمشي الأمم في نورها، ويحمل ملوك الأرض مجدهم وكرامتهم إليها. (٢٥) لا تغلق أبوابها طوال اليوم، لأنه لا ليل فيها. (رؤيا ٢١، ٢٣ - ٥).

٣

الترميز في مسار الزمن

عندما توسّعت الجماعة المسيحية، لم تفقد ما ورثته من شعور بأن التاريخ ترميز مقصود. وقد ساعد ذلك الشعور في التوفيق بين <بيده> المؤرخ الذي وضع عام ٧٣١ م كتاب وقائع نقدي بعنوان **التاريخ الكنسي للشعب الإنكليزي**، وبين <بيده> المعلّق على الكتاب المقدس الذي كان يعتقد أن «جميع الأشياء في الكتاب - من أزمنة وأمكنة، وأسماء وأعداد، مليئة بالرمز الروحي، والسرّ النمطي، والأسرار العلوية» (سي . پلَمَرْ، **أعمال بيده التاريخية**، ١، المقدمة ٥٦). يرى <بيده> كغيره من مؤرخي العصور الوسطى المتأخرين، أن مصدر حركة التاريخ جميعاً مشيئة الله الفاعلة في إطار من ستة عهود يجب أن ينحصر فيها عمل ستة أيام من الخليقة.

وقبل عهد <بيده> بكثير، كان من شأن التوسع الجغرافي للجماعة المسيحية، إضافة إلى كون الأغلبية العظمى من المسيحيين هم من غير اليهود أساساً. أن حدث تغير كبير في مواقع التوكيد في المفهوم اليهودي الأصل. ففي الفترة التي سبقت السبي البابلي - أي قبل ٥٨٦ ق. م - كان اليهود يعدون أنفسهم الشعب المختار، الذين من خلال وحدهم تعمل مشيئة الله عملها في التاريخ. وكان وجود القوى والممالك الوثنية يبدو غير مهم نسبياً. لكن السبي

البابلي وما تبعه من الشتات اليهودي بدأ التغيير الذي جاءت حياة المسيح وأعمال الرسل لإكماله، وهو تغير ظهرت بوادره في سِفْر دانيال من العهد القديم، الذي كتب في حدود عام ١٦٥ ق.م. ففي هذا السِفْر نجد الحكام الوثنيين أمثال نبوخذ نصر و <داريوس> و <سيروس> يوصَفون بشيء من اللطف؛ فهم وسائل كبرى لنشر المقصد الإلهي، ويقدِّمون بما يوحي أنهم قد تحولوا إلى جانب إله دانيال. قد كان ذلك بحد ذاته مهماً للكنيسة في طورها الأول من الانتشار نحو الأمبراطورية الروميّة، التي استجابت بالاضطهاد. أما انقلاب الأمبراطور قسطنطين إلى المسيحية عام ٣١٣ م فقد بدا كأنه جاء لإكمال عملية يظن أن دانيال قد وصف بداياتها.

والعنصر النبوئي في الكتاب أكثر أهمية من ذلك، وبخاصة تفسير دانيال حلمَ نبوخذ نصّر الأول، عن التمثال والرأس والذهب، والصدر والذراعين الفضة، والبطن والفخذين النحاس، والساقين الحديد، والقدمين بعضها حديد وبعضها خزف وقد تحطم التمثال بحجر:

> (٣٤) وفيما أنت راء إذا انقطع حجر لا باليدين فضرب التمثال على قدميه اللتين من حديد وخزف وسحقهما (٣٥) فانسحق الحديد والخزف والنحاس والفضة والذهب معاً وصارت كهشيم البيدر في الصيف فذهبت بها الريح ولم يوجد لها مكان. أما الحجر الذي ضرب التمثال فصار جبلاً كبيراً وملأ الأرض كلها.
>
> (دانيال ٢، ٣٤ ـ ٥)

SS

وقد فسّر دانيال هذا الترميز الوضعي النبوئي بما يشير إلى الممالك الأربع التي آخرها سوف يعاني الانقسام حتى تتغلب عليها الحجر، مملكة الله الأبدية. ولم يكن ثمة سوى معنى واحد ممكن في نظر مسيحي من أتباع السنّة الأولى في القرون الوسطى. يمثل الرأس الذهب الأمبراطورية البابلية؛ والصدر والذراعان الفضة الأمبراطورية الفارسية؛ والبطن والفخذان النحاس الأمبراطورية المكدونية؛ بزعامة الإسكندر المكدوني؛ والساقان الحديد الأمبراطورية الروميّة؛ والقدمان الحديد والخزف الممالك والأصقاع الأوربية التي كان على معرفة بها. ويرمز الحجر إلى مجيء المسيح المنتظر دوماً وحلول الدينونة.

وتحقيق مشيئة الله تشمل لذلك صعود الأمبراطوريات الدنيوية وهبوطها، وكل واحدة أدنى من سابقتها، وهي عملية عرفت باسم «انتقال الأمبراطورية». إن استمرار وجود القوى الدنيوية، مستقلة عن التطور الروحي ومرتبطة به في الوقت نفسه، قد وجد صورته العملية في تضاد مركز الأمبراطورية الروميّة مع مركز البابا. والأمبراطورية في حدود معنى حلم نبوخذ نصر تنحصر في العهدين الخامس والسادس من عهود العالم. لكن الأمر قد تهيأ في العهد الثاني من عهود العالم عندما أوجد الله شعوباً ولغات شتى يوم تدمير برج بابل (سِفْر التكوين، ١١، ١ - ٩). وجميع التاريخ الذي لا يتصل بالكتاب المقدس يعود بالضرورة إلى فترة لاحقة لهذا الحدث. ومن الناحية الفعلية، يتصل جميع التاريخ الذي لا يتعلق بالكتاب المقدس، من ناحية أخرى، بصعود وهبوط واحدة من الأمبراطوريات الأربع، أو دول الشعوب الأوربية في القرون الوسطى.

-وقد أضفى على هذا المفهوم الترميزي نوعاً من الشكل الأدبي <يوسيبيوس> مطران قيصرية (حوالي ٢٦٠ - ٣٤٠ م). ففي كتابه **تاريخ العالم** نجد عمودين متناظرين أحدهما مخصص لكل شعب من الشعوب التي أراد أن يصور تاريخها بأكمله. وكانت التواريخ تقدر ابتداء من الخليقة في إطار عهود العالم، وترى مؤشرة في الحاشية بحيث أن القاريء الذي يريد معرفة ما حدث في مكان وزمان معينين لا يحتاج إلا أن يعين التاريخ الزمني ويقرأ ما يجاور ذلك في العمودين. وقد ترجم **تاريخ العالم** إلى اللاتينية وأكمله <القديس جيروم> (حوالي ٣٤٢ - ٤٢٠ م). ثم وسع فيه وزاد عليه (بروسبير من آكيتين> (حوالي ٣٩٠ - ٤٦٣ م) في كتاب **التاريخ**، وفعل مثل ذلك <ايسيدور الأشبيلي> في كتابه **التاريخ الكبير**.

كان <بيده> على اطلاع عميق بكتابات <ايسيدور> وأفاد منها كثيراً في كتابه عن التاريخ، وهو كتاب دعا إليه «جدل الفصح» الذي كان في زمانه ما زال يفرّق أجزاء من الكنيسة الكلتية في بريطانيا عن تراث روما. وفي هذا المجال ثمة كتابان صغيران باللاتينية بعنوان **تاريخ الأزمان** (٧٠٣ م) و**حكمة الزمان** (٧٢٥ م) وينتهي كل من الكتابين بتاريخ عن العالم يعتمد في الأساس على عمل <يوسيبيوس>. والمواد الموجزة في الكتاب الأول لا تذكر شيئاً تقرِيباً عن شؤون إنكلترا، ولا عن الجزر البريطانية. لكن كثيراً من المواد عن الشؤون الإنكليزية تظهر في الخاتمة التاريخية في الكتاب الثاني وبشكل أكثر تفصيلاً. ومن الواضح أن الجهد الذي صرفه <بيده> للتنسيق بين التاريخ الإنكليزي وتاريخ العالم في كتابه الثاني قد ساعده في التحضير للكتاب الأشهر **التاريخ الكنسي**، الذي نلمس فيه أن أحد دوافعه

الرغبة في إظهار ما قدمه الإنكليز في إطار النظام الإلهي للعهد السادس من عهود العالم. وحتى في مثل هذا الكتاب الموسوعي ثمة دور قد يكون ترميزياً إلى بعض الحدود، ومكان في نظام هو ترميزي برمته. إن أهمية الترميز في تاريخ العالم شديدة الوضوح في مجالات غير مجالات المؤرخ الصرف. فقد أظهر <أميل مال> مثلاً كيف أن الرسم القروسطي والنحت والزجاج الملون قد خدمت جميعها في توضيح المفهوم الترميزي للتاريخ. والواقع أن الكنيسة القروسطية مهما كان حجمها كانت ترميزاً تاريخياً كتب بالحجارة والزجاج والخشب. من الخطأ الظن أن الترميز لفظي بالضرورة؛ فعلى امتداد القرون الوسطى وعصر الانبعاث كانت الفنون البصرية إلى جانب الفنون اللفظية وسائل للترميز، سواء تناول موضوعات الكتاب المقدس أو الموضوعات الكلاسية. إن الفنون البصرية تقع خارج حدود هذا الكتاب، لكن الموضوع مهم، وعلى القاريء الذي يريد متابعة المسألة أن يبدأ بمراجعة كتابات <مال> أو كتاب <سيزنك> بعنوان بقاء الآلهة الوثنية.

إن الفعاليات داخل الكنيسة وحولها تتطابق بعض الشيء مع خطة البناية نفسها وزينتها. هنا أصبحت مراعاة السنة المسيحية مسألة تأتي في المقدمة. لقد كانت معاناة المسيح غير مقتصرة على أيام حكم <بونتيوس بيلاتس>، بل في زمن محدد من السنة، يتعين بموجب تاريخ عيد الفصح اليهودي، الذي تقرره منازل القمر حسب الاعتدال الربيعي (٢١ آذار). ومنذ البداية كانت الجماعة المسيحية تحتفل بذكرى آلام المسيح وقيامته خلال الأسابيع القليلة التي تعقب الاعتدال الربيعي. ولكن مع بداية القرن الرابع صارت الكنيسة الغربية تحتفل بميلاد المسيح يوم ٢٥ كانون الأول. وصارت تواريخ الأعياد والاحتفالات

الكبرى تعتمد بالدرجة الأولى على هذين التاريخين الكبيرين. فصار مما يعتمد على تاريخ الفصح المتغير أعياد مثل الصوم والصعود والعَنصَرة والثالوث والقربان؛ ومما يعتمد على تاريخ الميلاد الثابت أعياد مثل المجيء، ويوم أطفال بيت لحم الشهداء (٢٨ كانون الأول)، وعيد الغطاس أو الظهور (٦ كانون الثاني)، وقداس الشموع (٢ شباط)، وتطهير مريم العذراء (٢٥ آذار)، ويوحنا المعمدان (٢٤ حزيران).

وعندما ثبتت هذه المناسبات الكبرى، نجد شكل العبادة في الكنائس يتخذ شكلاً ثابتاً تقريباً، يشمل عموماً قراءات من العهد القديم والعهد الجديد. وكان من الطبيعي إدخال المقاطع النبوئية والنمطية المناسبة من العهد القديم لتكون جزءاً من الصلاة في المناسبات الكبرى. وكانت قصص العهد القديم والعهد الجديد تضم في الغالب عنصراً دراميا ازداد رسوخاً مع الزمن حتى نتج عن ذلك مسرحيات المعجزات الدورية التي عرفتها أوربا الغربية في العصور الوسطى. وكان الموضوع العام للحلقات المسرحية هذه التاريخ الترميزي للعالم من الخليقة حتى يوم الحساب. وكان الاختيار يقع على أحداث العهد القديم إذا كانت تشكل أنماطاً تتفسر في أحداث العهد الجديد. وكانت الأحداث اللاحقة على الصلب تنتقى أحياناً من العهد الجديد وأحياناً من بعض الأخبار المنسوبة مثل **أنجيل نيقوديموس وصعود العذراء** (ويمكن الرجوع إلى ذلك في كتاب م. ر. جيمز **الأناجيل المنسوبة** أكسفورد ١٩٢٤).

كان <بيده>، بوصفه مؤرخاً، معنياً بالوجه الآخر من تنميط العهد القديم - أي بالتنميط الذي يعود بأحداث زمانه وبلاده إلى النظام الإلهي الذي يتركز على الصلب والقيامة. وقد كان مؤرخاً لديه من البراعة ما يبعده عن متابعة تاريخ الشعب

الإنكليزي إلى فترة تسبق العهد السادس من تاريخ العالم. لكن غيره من المؤرخين لم يكونوا على نفس الدرجة من الدقة. فالمؤرخون في آيرلند وويلز في كتاباتهم التوفيقية يختارون قصصاً جذابة تربط بينهم وبين أحداث من عهود ضاربة في القدم. وأكثر هؤلاء المؤرخين نجاحاً <جفري من مونموث> (حدود عام ١١٠٠ ـ ٥٥) الذي أكمل في حدود عام ١١٣٥ كتابه **تاريخ ملوك بريطانيا**، مبتدئاً بالملك <بروتوس> حفيد <اينياس> الأقرب، الذي اعتلى العرش في زمن يعاصر أحداث العهد القديم؛ عندما حكم أبناء <هكتور> في طروادة بعد إبعاد ذرية <أنتينور>، في عهد حكم <سلفيوس آينياس> في إيطاليا (وهنا يظهر بوضوح أسلوب يوسيبيوس في تأريخ الأحداث). وتنتهي السلالة بموت <كادوالادر> عام ٦٨٩ م حسب قول <جفري>. وأشهر الملوك في هذه السلسلة هو <آرثر>. تتضح الإرادة الإلهية بجلاء في كتاب <جفري>. ويكاد سكان بريطانيا أن يبلغوا الأمبراطورية عندما هزم <آرثر> الأمبراطور الرومي <لوكيوس> وقتله. لكن المسار يضطرب بسبب ما تفشى من خطايا وهوان بين أتباع آرثر من البريطانيين، وبخاصة عند أمثال إبن أخيه <مودريد>، فنزل البريطانيون من عليائهم إلى مذلة الغزو الأنگو ـ ساكسوني. وقد كان ذلك حكم الله، يشكل بهذا المعنى جزءاً من الإرادة العلوية التي ظهرت لعيني <كادوالادر> عندما همّ بتجهيز حملة ليستعيد أملاكه التي خسرها، فأنذره الملاك أن يكف عن ذلك:

> لأن الله لم يكن راغباً أن يستمر البريطانيون في حكم جزيرة بريطانيا قبل أن يحين الوقت الذي تنبأ به <ميرلن> أمام <آرثر>.. وقال كذلك

إن البـريـطانيين في المستقبــل سيحصلون على
الجـزيرة مكـافأة على إيمـانهم، بعد مـرور فترة
الوقت المشؤوم.

(١٢، ١٨)

ويبدو من هذا أن البريطانيين لم يكونوا ليستعيدوا الجزيرة حتى يوم القيامة.

كان الخيال الأوربي في القرون الوسطى يجد مثـال القوة الزمنية والبهاء في بلاط الملك آرثـر، وبخاصـة في المحارب الأعـظم في ذلـك البـلاط، <لانسيلوت>، حبيب الملكـة <گوينيڤير>. لكن نجـاح هذا التـاريخ الـرومانسي نفسـه قد أحـدث ردة فعل مثـالية. فقـد كتب أحد الـرهبان البحث عن الكأس المقدسة[1] (حدود ١٢١٥ ـ ٥٠) يحتفل فيه بـانتصار القوة الروحية على القوة الزمنية، ويقيم بدلاً من <لانسيلوت> شخصية أقل بهاء، هي شخصية <پـارسيڤال> المستقـاة من شخصية البهلول الكبير في التراث الشعْبي، إلى جانب شخصية <گـالاهــاد> إبن <لانسيلوت> غيــر الشــرعي. ينجــح <پارسيڤال> و <گالاهاد> وليس <لانسيلوت> في البحث عن كأس القربان ـ وهو بحث يفصل المؤلف القول فيه بشكل جذاب في صيغة من صيغ الوجه الآخر من التنميط مما سبق ذكره. يبدو <گالاهاد> مثـلاً نمطاً يمثـل المسيح، كمـا كان إسحق تقـريباً. والفـرق الكبير أن إسحق عـاش قبل المسيـح بكثير، بينما عاش الآخر بعده بمدة ٤٥٤ سنة. والتنميط موجود حتى في إسم البـطل <گـالاهــاد> وهـو صيغــة من اسـم <جلعاد> الّذي يشير إليه الكتاب المقدس على أنه إقليم شرق نهر الأردن. يرد في (نبوءة إرميا ـ ٨، ٢٢): «أليس من بلسم

في جلعـاد؛ أليس من طبيب هنـاك؟» وقـد نتـج عن التفسيـر الترميزي لذلك أن إسم جلعاد صار ينظر إليه على أنـه نمط لفظي يرمـز إلى المسيح. وإسم <گـالاهاد> نمط يـرمز إلى المسيح بأكثر من الإسم وحده، كما يرى حتى من فقرة مختصرة ترد في ترجمة مبسطة يسميها <سر توماس مالوري> (حدود عام ١٤٠٨ ـ ٧١) بإسم الحكاية النبيلة عن الكأس المقدسة:

> ترمز قلعة العذارى إلى الأرواح الطاهرة التي كانت في السجن قبل تجسّد يسوع المسيح. كما يرمز الفرسان السبعة إلى الخطايا السبع المميتـة التي كانت تسود العالم آنذاك. وقد اشبّه الفارس الخيّر (كـالاهاد) بـابن الأب العلوي الذي بقي داخـل العـذراء وخلّص جميـع الأرواح من العبـوديـة: وهكـذا فعل <سـر گالاهـاد> إذ خلّص جميع العذارى من القلعة الكئيبة.
>
> (ڤيناڤير، ص ٦٥١)

ومن الأمـور المشهورة نبـوءة آرثـر في بـدايـة البحث عن الكأس المقدسة:

> «وا أسفاه» قال الملك آرثـر وهو يخـاطب <سر گاوين>.. «لقد أوشكت أن تقتلني بسبب العهد الذي قطعت؛ فبسبب ما فعلت قد حرمتني رؤية أكرم وأصدق جماعة من الفرسان اجتمعت في أية مملكة من ممالك هذا العالم. فهم حين يغادرون هذا المكان أنا واثق أنهم لن يجتمعوا ثـانية في

> هذا العالم، لأنهم سوف يموت أغلبهم في آناء البحث. لذا سوف يكون قلقي ليس بالقليل، فلقد أحببتهم حبي حياتي».
>
> (ڤيناڤير، ص ٦٣٥)

إن ظهور الكأس المقدسة في بلاط آرثر يتطابق في الحقيقة مع الحجر الذي لم تقطعه يد، فظهر في حلم نبوخذنصر وحطم التمثال مصوراً بذاك «انتقال الأمبراطورية».

موضوع هذا الفصل ترميز الزمن والتاريخ في العصور الوسطى. وقد أشرت في الفصل الثاني عن طريق تحليل <رؤيا يوحنا اللاهوتي> أن الترميز بالحرف والعدد يقدم صوراً ذات أثر خاص في التعبير عن مسار الزمن الموجه. وقد استمر هذا التقليد في العصور الوسطى والفترات اللاحقة. وهكذا نجد <القديس كولومبا من آيونا> الذي ألف تسبيحة باللاتينية بعنوان **المنشيء الأعلى**، وذلك قبل عام ٥٩٧، تدور حول نشوء الكون والعالم الآخر، يختار شكلاً شعرياً يتطابق مع المعنى عن كثب ـ هو وصف لبداية العالم ونهايته. وقد يكون مما ينطوي على مغزى أن بعض المخطوطات الجيدة تشير أن القصيدة تتكون من ٣٦٠ بيتاً (والسنة حسب سِفْر التكوين طولها ٣٦٠ يوماً) مقسمة إلى ٢٣ مقطعاً يعقبها لازمة، فتشكل بذلك ٢٤ مقطعاً تتطابق مع ساعات اليوم. ومن الواضح في مغزاه أن القصيدة تتبع الألفباء في بدايات مقاطعها، إذ يبدأ المقطع الأول بحرف الألف ويبدأ المقطع الأخير بحرف الياء [أي ما يقابل ذلك في الألفباء اللاتينية]. وهنا نجد معنى قول المسيح «أنا الألف والياء، الأول والآخر» (رؤيا ١، ٢). تعالج القصيدة أول الأشياء وآخرها في التاريخ، وهو تاريخ قد ينظر إليه مجازاً على أنه يوم واحد كامل أو سنة كاملة.

وقد استمر هذا التقليد في العصور الوسطى وعصر الإنبعاث، ويتمثل بشكل خاص في شعر أدموند سپنسر (١٥٥٢ ـ ٩٩). وأختتم هذا الفصل بمقتطف من <آلستير فاولر> في دراسته البارعة عن الأعداد والصور المستدقة في مطولة <سپنسر> مليكة الجان حيث يتناول دراسة <كنت هايات> الرائدة عن قصيدة <سپنسر> «أغنية الزفاف»:

> يدين كل باحث في شعر <سپنسر> للأستاذ <كنت هايات> واكتشافه الرائع لرمزية العدد التي يقوم عليها وزن قصيدة «أغنية الزفاف». فقد أوضح لنا أن الأربعة وعشرين مقطعاً والثلثمئة وخمسة وستين بيتاً طويلاً في هذه القصيدة تمثل قياس اليوم بالساعات وقياس السنة بالأيام، بينما تحاكي مجاميع الأبيات الأخرى الحركة اليومية الواضحة للشمس بالقياس إلى الكواكب الثابتة. وحتى اضطراب النسبة المقصود بين ساعات النهار والليل وقت الانقلاب الصيفي (وهو وقت حدوث الفعل في القصيدة) فإنه يشار إليه بتغير في اللازمة في نقطة ذات مغزى عددياً. وليس هذا النظام العددي محض قشرة خارجية أو إطار جامد تتحرك وسطه القصيدة الفعلية. إن تتابع صور القصيدة، كما يشير <هايات>، وحتى معنى الكثير من أبياتها، لا يمكن فهمها تماماً إلا في حدود بناء رمزية العدد. فالتشابه بين تكرار الفصول وبين استمرارية الحياة عن طريق التوالد البشري هو جزء من المحتوى؛ لذا فإن النظام العددي الذي

يحـاكي دورة السنة يشكّـل مسـاهمـة فـاعلة في الكشف عن المعنى.

(سپنسر وأعداد الزمن ص ٣)

■ ٤ ■

نظريات قروسطية عن الترميز

عندما اعتلى العرش عام ٣٦١ م الإمبراطور الرومي (يوليان المرتد) (٣٣٢ ـ ٦٣ م) كان أول عمل قام به في حملته ضد المسيحية ـ التي كانت قد غدت الديانة الرسمية للإمبراطورية ـ أن يمنع الأطفال المسيحيين من المعرفة (الإغريقية) القديمة. وتـظهر الأهميـة المعلقة على هـذا الإجراء إلى أي حـد كان المسيحيون قد طوعوا النظريات والممارسات التربويـة القديمـة لتخدم أغراضهم الخاصة. ولم تكن الأفكار والمثل المسيحيـة في الأسـاس قد جـرى التعبير عنهـا بمفهوم صنـوف المعرفـة والفلسفة عند الإغريق والرومان، ولكن لغرض نيل الاهتمام من جانب الطبقات المثقفة في الإمبراطورية، وجد المسيحيون أن من الضروري لهم ترجمة ما لديهم بعبارة يسهـل قبولهـا عند أصحـاب الثقافـة الإغريقيـة أو الروميـة، وتبـدأ هذه العمليـة بـالظهـور في بعض الأناجيـل ورسائـل پولس؛ وبحلول عهـد <يوليان> كانت العملية قد تقدمت أشواطاً. وكانت إجراءات <يوليان> غير مثمرة، حتى في غضون فترة حكمه القصيرة. ففي مناهج المدارس أو الجامعات في القرون الوسطى علاقة مستمرة مع مناهج المدارس في عهد الإمبراطورية الرومانية التي كانت تتكيف لتفيد من علوم الكتاب المقدس والآباء الكنسيين إلى جانب المعرفة الكلاسية.

وفي المدارس الثانوية المسيحية كانت عملية التكيف ذات أهمية خاصة. فكبار الشعراء اللاتين مثل <ڤرجيل> و <أوڤيد> و<ستاتيوس> بقوا أهم المؤلفين في المنهاج الدراسي. ومع ذلك كان من المستحيل فهم شعرهم دون قدر كبير من المعرفة بالأساطير الوثنية التي كانت الكنيسة تعدها في مقام المناهض الأكبر. كانت الخصومة بين الشعر والمسيحية في القرون الوسطى تشبه في الغالب خصومة سابقة بين الشعر والفلسفة في عهد أفلاطون. وفي الحالين كان اللجوء إلى مفهوم الأسطورة والترميز أحد الحلول الممكنة لهذه الخصومة. وقد توسع في هذا المفهوم كتّاب الأساطير الوثنية والمسيحية وقد تواصل عملهم دون انقطاع من نهاية الإمبراطورية إلى القرن السابع عشر فوصل ذروته في كتاب حول **أنساب الآلهة الوثنية** الذي صنفه <جيوڤاني بوكاچيو> (١٣١٣ ـ ٧٥) في أواخر أيامه. وكان الكتاب في ظاهره تجميعاً للأساطير الكلاسية، لكنه في الواقع يتناول كل إله أو نصف إله بنوع من التفسير الترميزي. وقد كتب <بوكاچيو> هذه الموسوعة دفاعاً عن الدراسات الكلاسية، وبخاصة الشعر الكلاسي، الذي كان يراه قصصياً بالدرجة الأولى، ومعنياً بالأحداث والشخصيات في الأساطير الكلاسية. ومن وجهة النظر هذه، تكون كل حكاية ذات قيمة خرافةً؛ تنطوي على لب من المعنى الحيوي المختفي تحت قشرة من حكاية وهمية غير محتملة في الغالب. وكانت القشرة في الشعر الكلاسي تتكون من أساطير عن الآلهة؛ وكان اللب المعنى الترميزي المنطوي تحت القشرة. وكان الشعر الكلاسي موضع اهتمام <بوكاچيو> الرئيس؛ لكن طريقته التي طبقها في التفسير يمكن أن يستعملها شعراء اللغات المحلية التي تفرعت عن اللاتينية، كما كان يحدث في الغالب. وقد

انتشر الكتاب في أوروبا الغربية وأثر في الفنون البصرية كما أثر في الشعر والنثر. وأورد هنا تعريف <بوكاچيو> للخرافة وتقسيماته الثانوية الأربعة (وربما كان الصنف الرابع يقصد له أن يشمل الحكايات الشعبية التي كان يصعب إدراجها في نظام ترميزي).

الخرافة كلام متصل، يقدم، تحت ستار من الوهم، مثالاً أو توضيحاً ويكشف مقصد المؤلف عندما تزاح قشرة الوهم. وهكذا، إذ يتكشف شيء بهيج تحت غشاوة الخرافة، فلن يكون تأليف الخرافات من باب الجهد الضائع تماماً. وأحسب أن الخرافات تقع في صنوف أربعة؛ وأول هذه تكون عندما نمثل الوحوش أو الجمادات وكأنها تتحدث فيما بينها ـ وهو ما يفتقر، في نظري، إلى الحقيقة الحرفية. وفي هذا الصنف كان أهم من كتب <ايسوپ>، وهو إغريقي يفرض احترامه لا لمحض انتمائه إلى التراث الكلاسي، بل لما يمثله من هدف أخلاقي جاد، ومع التسليم بأن أغلب من يفيد منه هم عوام المدينة والريف، غير أن المرء يجب ألا ينسى أن أرسطو طاليس، وهو رجل يفوق البشر قدرةً، وأمير الفلاسفة المشّائين، كان لا يتردد بين وقت وآخر أن يشير إليه في كتبه.

والصنف الثاني عليه مظهر سطحي من المزج بين الخرافة والحقيقة، كأن نَصِف كيف راحت بنات <ميناس> يغزلن ويزدرين طقوس <باخوس> فانقلبن إلى خفافيش، أو كيف أن رفاق الملاح

<آكيستس> نتيجة مؤامرة لاختطاف <باخوس> انقلبوا إلى سمك. فمنذ البدء كان أغلب الشعراء القدامى، الذين كان همهم أن يغلفوا بالأوهام شؤون الآلهة والبشر على حد سواء، قد اخترعوا مثل هذه الأساطير وكان أكثر الشعراء رفعة من اللاحقين يتبعون تلك الأساطير، ويعلون من شأن هذا الصنف منها، ولكن في الوقت نفسه على المرء أن يدرك أن بعض شعراء الكوميديا قد نزلوا بمستوى هذا الصنف من الخرافة لأنهم يهتمون بتصفيق عوام جهلة أكثر مما يهتمون بسمعتهم الشعرية.

والصنف الثالث أقرب إلى الحقيقة التاريخية منه إلى الخرافة. وقد استخدم شعراء مشهورون هذا الصنف بطرائق شتى. فأصحاب الملاحم، مهما بدا عليهم أنهم يكتبون عن حقائق، مثل <ڤرجيل> عندما يصف <آينياس> تتقاذفه العاصفة في البحر، و <هوميروس> إذ يصف <يوليسيس> موثقاً إلى صارية السفينة، خشية أن ينصاع إلى غناء <السيرينات>، يدركون أن شيئاً شديد الاختلاف عن ظاهر موضوعهم يختفي تحت غشاوة. ومثل ذلك شعراء الكوميديا الأكثر شهرة، مثل <پلاوتوس> و <تيرينس> ممن أفاد من هذا الصنف في المحاورة، غير مدركين من الخرافة سوى المعنى الحرفي للكلمات، راغبين مع ذلك أن يصنعوا بفنهم تصرفات وكلمات أنواع مختلفة من البشر، وأن يعلّموا ويحذروا قراءهم في الوقت نفسه. وإذ يكون هذا النوع من الخرافة

مما يعالج العموميات، فإن الحكاية حتى لو لم يكن لها أساس في الواقع أو الحقيقة التاريخية، فإنها تبقى في حدود الإحتمال، أو الإمكان في الأقل. ولا يحق لمن يتهمنا أن يرفض هذا النمط، لأن المسيح كان غالباً ما يستعمل ذلك في أمثاله. والصنف الرابع لا ينطوي على حقيقة سطحية أو خفية على الإطلاق، لأنه من اختلاق عجائز مأفونات.

(١٤، ٩)

منذ أيام الرومان، خضع الترميز إلى التصنيف بوصفه مجازاً أو وسيلة بلاغية عرضية أو زينة. فثمة تحليل مختصر مثلاً في **معهد الخطابة ٨، ٦، ٤٤ - ٥٩** للكاتب الرومي <كوينتليان> (حدود ٣٧ - ١٠٠ م) وقد سبقت الإشارة إليه. ويفهم<پكوينتليان> هذه الكلمة بمعنى واسع جداً، مشتق من جذرها اللغوي فهو يقول ان الترميز يمثل إما (١) شيئاً بالكلمات وشيئاً آخر بالمعنى، أو (٢) شيئاً مناقضاً تماماً لمعنى لكلمات. فتحت الصنف (١) يناقش استعمال الاستعارة والتشبيه والأحجية بأسلوب يحمل علاقة مباشرة مع الاستعمال الحديث لاصطلاح «الترميز». وتحت الصنف (٢) يناقش الصيغ البلاغية التي تحدث أثرها عن طريق عنصر من المفارقة، سواء اتخذ شكل سخرية أو نقيضة أو أمثال، أو ظرف. وسوف أعود إلى اصطلاح الظرف بعد قليل، ولكن بوجه عام يمكن القول إن صيغ المفارقة قد لا ينظر إليها اليوم على أنها تشكل قسماً من الترميز. لكن مذهب <كوينتليان> بأكمله قد غدا بضاعة معلم المدرسة. فهو يوجد بشكله الكامل تقريباً في جذور الكلمات

١، ٣٧، ٢٢ ـ ٣٠ وفي جزء من مقطع عن البلاغة في العمل الموسوعي الذي أنجزه <إيسيدور الأشبيلي> (حدود ٥٦٠ ـ ٦٣٦ م) وقد كان ذا أثر كبير في القرون الوسطي.

كان أول تصنيف لترميز الكتاب المقدس حسب مستويات مختلفة من المعنى المجازي. ويبدو أن <جون كاسيان> (حدود ٣٦٠ ـ ٤٣٥ م) كان أول كاتب لاتيني يصنف المستويات الأربعة المألوفة: المستوى الحرفي، والمستوى الترميزي الدقيق في تطبيق الفقرة على المسيح وحماة الكنيسة؛ والمستوى المجازي أو الأخلاقي، في علاقته بالروح وفضائلها، والمستوى التأويلي وتطبيقه على الحقائق السماوية والكنيسة المنتصرة (**تجميعات**، ١٤، ٨). وبشكل عام، يتناظر هذا التقسيم مع النظام المشار إليه في نهاية الفصل الأول الذي اقترحه <سالوستيوس> لتفسير الأسطورة الكلاسية. ويبدو أن <بيده> (حدود ٦٧٣ ـ ٧٣٥ م) كان أول من ماثل ترميز الكتاب المقدس بشكل كامل مع تصانيف النحويين والبلاغيين القدامى. فكتابة **حول صيغ ومجازات الكتاب المقدس** الذي كتبه بين عامي ٦٩١ و ٧٠٣ يبين أن المحسّنات في البلاغة الكلاسية يمكن أن توجد كذلك في العهد القديم والعهد الجديد. فالمقطع الثاني عشر من الفصل الثاني من هذا الكتاب المختصر يحمل عنوان **عن الترميز** ويتبع النسق الذي أقامه <كوينتليان> و <ايسيدور> ويتناول الترميز في حدود المفارقة والسخرية وأربع صيغ بلاغية أخرى يمكن إهمالها في هذا السياق، لأن المقطع الثانوي الأخير هو الذي يشكل أهمية خاصة في هذا الحديث، ويحمل عنوان صيغة لاتينية يمكن ترجمتها بكلمة «الظرف».

في النظرية الأدبية الكلاسية تتخذ هذه الصيغة معناها من الكلمة الإغريقية التي تفيد «المدينة» (وتشير في الغالب إلى أثينا) وتعني (نوعاً من الظرف المتمدن المهذب) الذي يعتمد عادة على تلاعب بالمعاني المختلفة أو المتضادة في كلمة أو عبارة. والظرف في ترميز الكتاب المقدس يعزوه <بيده> ولا شك، إلى الله، الخالق. وكان سيتفق ولا شك مع شاعر القرن الخامس عشر الإسكتلندي <روبرت هنريسن> (ومع مؤلف ملحمة بيولف وشعراء القرن السابع عشر الماوراطبيعيين كذلك) أن (الله في جميع ما صنع صاحب ظرف).

يتناول <بيده> هذا المصطلح بالشكل الآتي:

> الظَّرف صيغة بلاغية ذات مستويات وتطبيقات عديدة. وهو يُعرّف بأنه قول يخلو من المباشرة الريفية، مشذّب بطلاوة العبارة. وعلى المرء أن يدرك أن الترميز قد يقوم على حقيقة أحياناً، وعلى محض لفظة أحياناً. فمثال ما يقوم على حقيقةٍ نصُّ الكتاب المقدس بأن إبراهيم كان له ولدان، الأول من أمة والثاني من حرة، كما يشرح مؤلف السِّفر.
>
> ومثال ما يقوم على لفظ ما رد في (نبوءة أشعيا، ١١): «ويخرج قضيب من جذر يَسَّ وينْبُتُ فرع من أصوله». ويشير ذلك إلى أن المخلِّص سوف يولد من نسل داود من مريم العذراء. وقد يشار ترميزاً إلى الشيء نفسه أحياناً بما يقوم على حقيقة ولفظ في آنٍ معاً. فمثال الأول ما يرد في (سفر التكوين، ٣٧): «وباعوا يوسف للإسماعيليين

بثلاثين قطعة من الفضة»[1]. ومثال الثاني ما يرد في (نبوءة زكريا، ١١): «فوزنوا إجرتي ثلاثين من الفضة». ومثال آخر مما يقوم على حقيقة ما يرد في (سِفر الملوك الأول، ١٦ [صموئيل الأول، ١٦] ١٢): «وكان أشقر حسن العينين وسيم المنظر. . . فأخذ صموئيل قرن الدهن ومسحه من بين أخوته»؛ ومما يقوم على لفظ ما يرد في (نشيد الأناشيد، ٥، ١٠): «حبيبي أبيض وأشقر علمٌ بين ربوة». يشير هذان المثالان بشكل رمزي إلى الوسيط بين الله والناس، الذي تزينه الحكمة والفضيلة، وتشوبه الحمرة بسبب ما نزّ من دمه، وقد دهنه الأب الإله بدهن السعادة أمام إخوته.

ثم ان ترميز اللفظ والحقيقة يؤدي بشكل مجازي معنى قد يكون في بعض المقاطع تاريخياً، وفي بعضها نمطياً وفي بعضها أخلاقياً (أي مما يتعمق بمسلك الحياة) وفي بعضها تأويلياً (أي معنى يرتفع بنا إلى السماء). يصبح التاريخ رمزاً عندما يكون عمل الأيام الستة أو السبعة الأولى في معرض مقارنة مع نفس العدد من عهود هذا العالم. وتغدو الكلمات رمزاً للتاريخ في قول يعقوب في (سِفْر التكوين، ٤٩، ٩): «يهوذا شبل أسد. من فريسة صعدت يا بني» ـ ويكون التفسير إشارة إلى حكم داود وانتصاراته. وترمز الكلمات روحياً إلى المسيح أو الكنيسة عندما يغدو كلام يعقوب مقبولاً كإشارة إلى آلام المسيح وقيامته، ثم ان ترميز الحقيقة يشير إلى كمال أخلاقي كما

في (سِفْر التكوين ٣٧): فالقميص (الموشى) الذي صنعه يعقوب لإبنه يوسف هو كذلك صورة غير مباشرة للنعمة المتعددة الفضائل التي أسبغها الله علينا لننعم بها حتى نهاية حياتنا. ويشير ترميز اللفظ إلى نفس الكمال الخلقي، كما يرد في (انجيل لوقا، ١٢، ٣٥): «كونوا على استعداد، أوساطكم مشدودة ومصابيحكم موقدة». وترميز الحقيقة يعبر عن معنى تأويلي، أي المعنى الذي يرتفع بالأشياء إلى الأعلى، كما في عبارة (أخنوخ، من الجيل السابع بعد آدم، ارتفع جسدياً من هذا[٢] العالم). هذه نبوءة مجازية عن سبت الراحة من نعمة المستقبل التي، بعد الأعمال الطيبة في هذا العالم.التي تجري في ستة عهود، تبقى محجوزة في النهاية للأصفياء. ويشير ترميز اللفظ إلى نفس المباهج في الحياة العلوية، كما يرد في (إنجيل متى، ٢٤، ٢٨): «وحيث تكون الجيفة تحتمع النسور» ـ لأنه حيث يكون الوسيط بين الله والناس في جسد، تكون في تلك اللحظة أرواح المقسطين قد رفعت إلى السماء، وعند الاحتفال بمجد القيامة تكون أجسادهم قد جمعت كذلك في نفس المكان.

ويغلب أن يوجد في نفس الكلمة أو الحقيقة المعنى التاريخي إلى جانب المعنى الروحي المتعلق بالمسيح أو الكنيسة، وأن يوجد التعبير المجازي عن الأخلاقي والتأويلي معاً. مثال ذلك عبارة (هيكل الرب). فالمعنى التاريخي هو البيت

ss

الذي بناه سليمان؛ وبالمعنى الترميزي هو جسد المسيح الذي يتحدث عنه يوحنا في فصله الثاني، ١٩ «اهدموا هذا الهيكل، وأنا أبنيه في ثلاثة أيام». أو هو كنيسة المسيح التي قال عنها: «لأن هيكل الله مقدس، وأنتم أنفسكم هذا الهيكل» (بولس الأولى، ٣، ١٧). وبالمعنى الأخلاقي هو كل واحد من المؤمنين الذين يقال لهم: أما تعرفون أنكم هيكل الله، وأن روح الله يسكن فيكم؟ (٣ - ١٦) وبالمعنى التأويلي هو بيوت البهجة في العلا، التي يطمح إليها من قال: طوبى لسكان بيتك فإنهم لا يبرحون يسبحونك» (مزامير ٨٣، ٥) ويرد مثل ذلك في المزمور ١٤٧، إذ يصح القول إنه يشير إلى اتباع كنيسة المسيح، والروح المصفاة والمنزل السماوي وذلك طبقاً للتاريخ والترميز والأخلاق والتأويل. ونحن نستعمل كلمة الترميز في الإشارة إلى الكنيسة، متبعين في ذلك خطى الكاتب العالم الفذ <گريگوري> صاحب **الأخلاقيات** الذي يحدد الإستعمال الصحيح لكلمة الترميز في إشارته إلى حقائق أو تعبيرات يمكن تفسيرها بالإشارة إلى المسيح أو الكنيسة.

وتفريق <بيده> بين ترميز اللفظ والحقيقة تفريق مهم. فترميز اللفظ مجاز: وهو استعمال لغة مجازية للتعبير عن معلومات نبوئية. وترميز الحقيقة هو أمثال العهد الجديد. فالله خالق الكون قد جعل خليقته فاعلة على مستويين اثنين: مباشرة ونبوئي. فاسحق هو إسحق، ولكنه كان كذلك نبوءة بالمسيح.

ويجب أن يلاحظ كذلك أن <بيده> يستعمل مصطلح الترميز ليشمل المستويات الأربعة من تفسير الكتاب المقدس: التاريخي، التنميطي، الأخلاقي، والتأويلي. وقد يتوقع المرء أن يكون التفسير التاريخي مشابهاً للتفسير الحرفي، لكن <بيده> يسوّغ تفريقه بأمثلة التوازي بين أيام الخليقة وبين عهود العالم السبعة أو بقوله إن نبوءة يعقوب تُفسر إشارة إلى داود وليس إلى المسيح. وبعبارة أخرى، إنه لا يرى التفسير التاريخي مشابهاً للتفسير الحرفي بالضرورة. ويشير <بيده> كذلك إلى أن كلمة الترميز قد تستعمل بمعنى أكثر تحديداً لتشمل المستوى الثاني وحده، أي التفسير «الروحي» ويقصد به التنميطي ـ وهو استعمال يدعمه باللجوء إلى كتاب <گريگوري العظيم> (حدود عام ٥٤٠ ـ ٦٠٤: الذي كتبه باللاتينية بعنوان **تفسير سِفْر أيوب**، أو **الكتب الأخلاقية الخمسة والعشرين**، أو **الأخلاقيات** كما يدعى في العادة. ويوجد النوعان من الاستعمال في كتابات العصور الوسطى اللاحقة، وعند نفس الكاتب أحياناً. وقد يقتطف المرء من <توماس اكواينس> (حدود عام ١٢٢٥ ـ ٧٤) فقرة من كتابه **الكامل في اللاهوت** ١، ١٠، وهي فقرة ذات مغزى كبير بالنسبة إلى تفريق <بيده> بين ترميز اللفظ وترميز الحقيقة.

> إن مؤلف الكتاب المقدس هو الله، القادر أن يشير إلى معناه لا بالكلمات وحدها (وهو ما يستطيع الإنسان فعله كذلك) بل بالأشياء نفسها كذلك. وإذ يكون التعبير عن الأشياء بالكلمات في كل علم آخر، فإن هذا العلم [أي العقيدة المقدسة] يمتلك خصوصية أن الأشياء فيه، إذ تدل عليها الكلمات، فإنها تملك الدلالة عن

نفسها كذلك. وعليه فإن تلك الدلالة الأولى التي تشير الكلمات بها إلى الأشياء تعود إلى المعنى الأول، أي التاريخي أو الحرفي. وتلك الدلالة التي يشار إلى الأشياء فيها بالكلمات وتمتلك كذلك دلالة بنفسها تدعى دلالة المعنى الروحي، الذي يقوم على المعنى الحرفي ويفترض وجوده سلفاً. وهذا المعنى الروحي ينقسم ثلاثاً. تقول الرسالة إن الناموس القديم كناية عن الناموس الجديد، ويقول <دايونيسيوس> إن «الناموس الجديد نفسه كناية عن مجد المستقبل». وفي الناموس الجديد ما يفعله «رئيسنا» هو نمط ما يجب أن نفعله نحن. لذلك، إذ تكون الأشياء في الناموس القديم إشارة إلى الأشياء في الناموس الجديد، فثمة المعنى الترميزي؛ وإذ تكون الأفعال المسيحية أو الأشياء التي ترمز إلى المسيح علامات على ما يجب علينا فعله، فثمة المعنى الأخلاقي. وإذ تكون الأشياء علامات على ما يتصل بالمجد الأبدي، فثمة المعنى التأويلي.

وبعد بضعة أسطر، يضيف <اكواينس> قوله إن: «الترميز (أي المصطلح) هو وحده الذي يمثل المعاني الروحية الثلاثة».

من بين الكتّاب الذين سبق ذكرهم في هذا الفصل، كان <بوكاچيو> يفكر ولا شك بالآداب المحلية، بينما لم يكن <بيده> ولا <اكواينس> لينكر إمكان استعمال ترميز الكتاب المقدس في التواليف باللغات المحلية المتفرعة عن اللاتينية. لكن <دانته اليگييري> (١٢٦٥ - ١٣٢١) كان أول من ربط

بين نظرية في الترميز، شديدة الشبه بما عرضه <اكواينس>، وبين دراسة بعض أنواع الأدب المحلي. فكتابه الوليمة (حدود عام ١٣٠٦) هو وليمة من المعرفة يقدمها الشاعر لمصلحة أولئك الذين لم يتح لهم إيجاد مقعد في مائدة المباركين. والمباركون هم أولئك الذين استطاعوا إشباع رغبة الإنسان الطبيعية في المعرفة. ولا يعد الشاعر نفسه واحداً من أولئك المباركين، بل يجد نفسه مثل تلك المرأة السورية - الفينيقية (في إنجيل مرقس ٧، ٢٧ - ٨) التي جمعت الفتات من تحت المائدة، وهكذا استطاع أن يجمع طعاماً يقدمه على مائدته في وليمته. «سوف تقدم الأطعمة في هذه الوليمة على أربع عشرة دفعة، أي أربعة عشر نشيداً، يكون الحب والفضيلة موضوعها» (الرسالة الأولى، ١). وسوف يكون إلى جانب الطعام خبز، هو الرسائل النثرية التي يعرض فيها <دانته> المعاني الحرفية والترميزية للأشعار. ولو قدر للخطة أن تكتمل إذن لجعل منها <دانته> خلاصة للمعرفة الشاملة.

يظهر النشيد الأول في بداية الرسالة الثانية من الوليمة ويعقبه على الفور تفسير نظرية الترميز في الكتابة باللغة المحلية:

> من المناسب لهذا التفسير أن يكون حرفياً وترميزياً معاً. ولتوضيح ذلك يجب أن يكون معلوماً أن الكتابات يمكن أن تفهم ويجب أن تفسر بأربعة أشكال بالدرجة الأولى. ويدعى الأول تفسيراً حرفياً، أي المعنى الذي لا يبتعد عن حدود الحرف؛ ويدعى الثاني تفسيراً ترميزياً وهذا يختفي تحت غطاء من القصص، وهو حقيقة مخفية تحت خيال جميل [هو حرفياً (كذبة جميلة). ففكرة

الجمال الأفلاطونية مهمة قدر أهمية الحاجة إلى الحقيقة الحرفية، و <دانته> أول من قدم نظرية في الترميز شدد عليها]. يقول <أوڤيد> إن <أورفيوس> استطاع بمعزَفه أن يطوّع الوحوش، ويجعل الأشجار والصخور تتحرك نحوه؛ ومعنى ذلك أن الحكيم يستطيع بوساطة صوته أن يجعل القلوب القاسية هينة لينة، ويجعل من لا يمتلك حياة علم وأدب يتحرك حسب إرادته، بينما يكون من ليس لديهم حياة عقلية أشبه بالصخور. أما كيف اكتشف الحكماء مثل هذا القناع فسيأتي الحديث عنه في الرسالة قبل الأخيرة. والحق أن أصحاب اللاهوت لا يدركون هذا المعنى كما يدركه الشعراء؛ وبما أنني أريد اتباع عادة الشعراء، فسوف أتناول المعنى الترميزي بالطريقة التي يتناوله بها الشعراء.

ويدعى المعنى الثالث أخلاقياً؛ وهذا المعنى يجب أن يراعيه المعلمون إذ ينظرون في الكتابات، لمصلحتهم الخاصة ولمصلحة سامعيهم؛ ففي الإنجيل إذ صعد المسيح الجبل من أجل التجلي، يجب أن نلاحظ أنه اصطحب معه ثلاثة من الرسل من بين الإثني عشر؛ وهذا يجب أن يفهم على المستوى الأخلاقي اننا في أكثر الأمور سرية يجب أن نصطحب بضعة رفاق.

ويدعى المعنى الرابع تأويلياً، أي فوق متناول الحواس؛ ويحدث هذا عندما يفسر النص المكتوب تفسيراً روحياً، في حين أن ذلك النص،

> حتى عندما تشير الأشياء فيه إلى المعنى الحرفي، فإنها توحي كذلك بأمور أسمى تتصل بالمجد الأبدي؛ ومثال ذلك ما يوجد في الإبتهال القائل إن بني إسرائيل عندما خرجوا من مصر فإن بلادهم أصبحت مقدسة حرة، ورغم أن هذا واضح حسب المعنى الحرفي، فإن ما يجب أن يفهم على المستوى الروحي لا يقل عنه صدقاً، أي عندما تخرج الروح من الخطيئة فإنها تغدو مقدسة حرة وسيدة نفسها. (٢، ١).

في سياق الأجزاء السابقة من هذا الفصل، يجب أن يكون واضحاً أن <دانته> يستعمل كلمة الترميز بالمعنى الأكثر تخصصاً من بين اثنين من المعاني المحتملة. فترميز أصحاب اللاهوت الذي يضعه قبالة ترميز الشعراء هو ترميز التنميط ـ أي ترميز خاص كما قد يقال، تفريقاً له عن الترميز العام، الذي يشمل المعنى الأخلاقي والتأويلي إلى جانب التنميطي. يعوض <دانته> عن الترميز التنميطي بشيء يقترب من التفسير الترميزي للأسطورة الكلاسية كما يتناولها <سالوستيوس> أو <بوكاچيو>. فهو يتناول <أورفيوس> على المستوى الذي قد يدعوه <سالوستيوس> بالمستوى النفسي، وكان <سالوستيوس> كما يتذكر القارىء يعد الأساطير النفسية والجسدية تناسب الشعر بشكل خاص. يقدم <دانته> تفسيراً نفسياً للسيدة في النشيد الأول عندما يصفها بأنها أجمل وأشرف بنات امبراطور الكون، التي أسبغ عليها <فيثاغورس> اسم الفلسفة (٢، ١٦).

ويبقى تجاوز الترميز التنميطي مما يبعث على التساؤل، وخصوصاً لأن <دانته> لم يجد صعوبة في التمثيل على المستوى الأخلاقي والتأويلي بالرجوع إلى الكتاب المقدس (انجيل مرقس ٩، ٢ ـ ٨؛ مزامير، ١١٣). ولكني أعترف بشيء من الميل للتقليل من شأن هذه الصعوبة. ففي الشعر، يعدّ الترميز الأسطوري أكثر وروداً من الترميز التنميطي، وربما كان <دانته> يشعر، في الأقل عندما كان يكتب الوليمة، أن الأسطورة الكلاسية تلبي مطاليبه من (الحقيقة المخبوءة تحت وهم جميل) بشكل أكثر دقة مما تفعله أحداث العهد الجديد. ويصح القول تماماً أن تفسير الأناشيد، وهي أساس **الوليمة**، لا يفتقر إلى الترميز التنميطي، بينما يكون الترميز الأسطوري جوهرياً. من أجل ذلك كان لدى <دانته> من الأسباب ما يجعله يتناول أحد النوعين من الترميز ويترك الآخر.

وربما كان <دانته> قد ترك **الوليمة** غير مكتملة لأنه كان يوجه طاقاته بشكل متزايد نحو **الكوميديا الإلّهية**. وفي هذا المجال لم يتخل عن الترميز الأسطوري، كما نرى مثلاً في تناوله بالوصف العملاقين <ايفيالتيس> و <أنتائيوس> في **الجحيم** ٣١.

ولكن في الشعر الديني، الذي يهدف إلى موضوع شامل، لا بد من إدخال التفسير التنميطي، وقد أشار <دانته> إلى ذلك في رسالة وجهها باللاتينية إلى <كان گرانده ديللا سكالا> حول تفسير **الكوميديا الإلّهية**، إذ يردد، بتنويع ذي مغزى، المبدأ، وأحد الأمثلة التي ساقها في **الوليمة**:

إن المعنى في هذا الكتاب ليس من نوع واحد وحسب، بل قد يوصف العمل بأنه «متعدد المعنى» إذ أن المعنى الأول هو ما يؤديه الحرف، والمعنى الثاني هو ما يؤديه الذي يرمز إليه الحرف؛ ويدعى الأول المعنى الحرفي، بينما يدعى الثاني المعنى الترميزي، أو الباطني. وقد يتضح ذلك بالرجوع إلى خبر خروج بني إسرائيل من مصر. فلو نظرنا إلى المعنى الحرفي كان ذلك مما يفيد خلاصنا بالمسيح؛ وإذا نظرنا إلى المعنى الأخلاقي كان ذلك إشارة إلى تحول الروح من الحزن والتعاسة في الخطيئة إلى حالة من الفضل والنعمة؛ والمعنى التأويلي يرمز إليه انتقال الروح المتطهرة من عبودية فساد هذا العالم إلى حرية المجد الأبدي. ومع أن هذه المعاني الباطنية تدعى بأسماء مختلفة فإن الواحد منها أو جميعها يمكن أن توصف بالمعاني الترميزية، على قدر ما تختلف عن المعاني الحرفية أو التاريخية؛ فالكلمة ذات جذر إغريقي، وهي في اللاتينية كذلك تفيد: الآخر أو المختلف. وإذا أدركنا ذلك، يتضح أن الموضوع ذو مستويين، تتداخل فيه المعاني المتبادلة. ومن أجل ذلك يجب النظر إلى موضوع هذا الكتاب أولاً من حيث المعنى الحرفي، ومن هناك يجب الإنتقال إلى التفسير الترميزي. وموضوع الكتاب بأجمعه جلي بسيط على المستوى الحرفي: حالة الأرواح بعد الموت. وعن هذه المسألة وما يتبعها يدور الكتاب جميعه.

ss

ولكن تناول الكتاب من وجهة النظر الترميزية
يكون مدى استحقاق الإنسان الثواب أو العقاب
بحكم العدالة، بنسبة ما لديه من فضائل أو مثالب
في ممارسة إرادته الحرة. (٧ - ٨).

وفي **المطهر** ٢، حيث نجد وصفاً لوصول سفينة الأرواح التي بلغت الخلاص إلى سفح جبل الأعراف، يشير <دانته> بشكل مباشر إلى ترميز الكتاب المقدس الذي ذكره في رسالته السابقة (مزامير ١١٣، ١):

وإذ أقبل نحونا رويداً رويداً
ذلك الطائر الإلهي، صار يبدو أكثر بريقاً،
بحيث أن عيني لم تدرك اقترابه،

فأسبلتُ النظر، ثم بلغ الشاطىء
بمركب من السرعة والخفة
بحيث أن المياه لم تحمله في أي اتجاه

وعلى الحيزوم انتصب الربان السماوي
فبدا كأن النعمة قد خُطت عليه.
وكان من الأرواح أكثر من مئة تجلس في الداخل

في خروج إسرائيل من مصر[٣]
كانوا يرتلون جميعاً بصوت واحد
مع ما ورد في ذلك المزمور بعده

(٣٧ - ٤٨)

إن الأرواح التي بلغت الخلاص بعد الموت تقارن مع خروج بني إسرائيل من مصر؛ وعلى المستوى التنميطي تحتفل هذه الأرواح بخلاصها من خلال المسيح؛ وعلى المستوى الأخلاقي تحتفل بتحولها من الحزن وتعاسة الخطيئة إلى حالة النعمة، وعلى المستوى التأويلي تحتفل بعبورها، وهي الأرواح المتطهرة، من عبودية الفساد في هذا العالم إلى حرية المجد الأبدي. ومما يناسب المقام هنا أن الوقت الذي تستغرقه هذه الحكاية هو فجر يوم الفصح.

SS

■ ٥ ■

الترميز والفرد

الأسطورة والطقوس في ديانات الأسرار، الترميز الفلسفي عند أفلاطون أو <ابوليوس> والمستوى الأخلاقي في تفسير الكتاب المقدس ـ جميعها تشترك في شيء واحد. هذا المغزى الأول هو للفرد، سواء كان مبتدئاً في مسلك، أو طالباً أو مسيحياً. فمسلك الحياة الصحيح ومصير الروح الأخير قد يعتمد على فهم كامل لنص أو طقس. فليس من المدهش إذاً عندما شاعت أساليب الترميز في الكتابة في العصور الوسطى أن نجد التوكيد يميل إلى التحول من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي، وهو تطور يظهر حتى في عنوان ملحمة شديدة التأثير، رغم قصرها النسبي، كتبها الشاعر اللاتيني المسيحي <پرودنتيوس> (حوالي ٣٤٩ ـ ٤١٠) وأعطاها اسم پسيخوماخيا. يفيد جذر الكلمة بالإغريقية «قتال يائس، قتال حتى النهاية»، لكن الواضح أن المؤلف كان يريد بالعنوان أن يفيد «المعركة داخل الروح ومن أجلها». قدم الشاعر لقصيدته بتحليل قصة إبراهيم كما ترد في العهد الجديد، بأسلوب أخلاقي تنميطي. فقد كان إبراهيم لديه، وبقي حتى أواخر القرن الرابع عشر، كما نرى عند <وليم لانگلاند>، يمثل الإيمان، أول الفضائل اللاهوتية الثلاث:

ثم التقيت برجل في رابعة نهار الأحد
أشيب مثل شجرة شوك، وكان يدعى إبراهيم
سألته أولاً من أين كان قادماً،
ومن أي بلد هو، وأين كان يقصد،
«أنا الإيمان»، قال ذلك الرجل «ولا يصح الكذب،
وأنا من دار إبراهيم، حامل لوائه».

(بيرس پلاومن، ب ١٦، ١٧٢ - ٧)

يمثل إبراهيم الإيمان لأنه، حتى بعد أن وجد نفسه من دون ولد وهو في التاسعة والتسعين من العمر، وبعد ذلك إذ قبل أمر الله أن يضحي بإبن شيخوخته، استمر في قبول الوعد، «وأنا أجعلك أمة كبيرة» (سفر التكوين ١٢، ٢). ولم يكن إبراهيم نفسه صورة عن المسيح، لكنه بممارسة الإيمان أدرك أنه قد قابل أنماطاً من المسيح والثالوث - ملكيصادق، كاهن شليم وملكها (تكوين ١٤، ١٨ - ٢٠) والرجال الثلاثة الذين زاروه في سهول ممرا (١٨، ١ - ٣٠) وبخاصة ابنه إسحق. يذكر <پرودنتيوس> جميع هذه الأحداث، لكنه يؤجل أكبر توكيد لديه ليضعه على الحدث الذي يسبق هذه جميعاً، وهو إنقاذ إبراهيم لابن أخيه لوط، الذي اختار العيش في مدن السهل، ووقع أسيراً بيد القوات الغازية بقيادة الملوك الأربعة (تكوين، ١٤).

ثمة نوع من التناظر بين معالجة <پرودنتيوس> لهذه الحكاية وبين معالجة <هنريسن> لأسطورة <أورفيوس ويوريديسه> التي سبقت الإشارة إليها في الفصل الأول. يمثل لوط، مثل <يوريديسه>، هبوط القوى الدنيا في الروح البشرية؛ كما يمثل إبراهيم، مثل <أورفيوس>، القوى العليا، التي يدعمها الإيمان فتغدو قادرة على إنقاذ القوى الدنيا.

وبعبارة أخرى، يرى <پرودنتيوس> أن الملوك الذين أسروا لوطاً يمثلون قوى الخطيئة في الروح، قوى يرى إبراهيم ضرورة دحرها قبل أن يغدو قادراً على مقابلة مليكصادق والرجال الثلاثة، أو ولادة إسحق، أو مستحقاً لذلك. على المستوى الأخلاقي، تكون المعركة الحدث الحاسم في تاريخ إبراهيم، ويطابق ذلك أن الجزء الرئيسي في قصيدة <پرودنتيوس> يقوم على وصف عام للصراع بين الفضائل والرذائل من أجل السيطرة على الروح:

طبيعة الإنسان منقسمة؛ فأحشاؤه من دنس
مصنوعة ترهق الروح، وعلى النقيض منها الروح
وليدة نفس الله الهادىء، تثور في سجن القلب المعتم،
وبين أصفادها الثقيلة ترفض الدنس
يختصم النور والظلام، تدعمهما الأرواح المعادية،
فيمنح جوهر الإنسان المنقسم حياةً للقوى المناهضة،
حتى يجيء المسيح ويسود، ويرتب جميع،
جواهر الفضائل في هيئة أدركها النقاء.

(٤، ٩ - ١١)

إن وصف المجرّدات قبالة بعضها يحرك الفعل الرئيس في القصيدة؛ فكما تشير المقدمة كان باستطاعة الشاعر أن يطور موضوعاً مجرداً في إطار من الصور والأحداث التاريخية. وهي في هذا المجال مثلاً تشمل إبراهيم ولوط وغيرهما. تكتسب الحبكة المجردة حجماً من الحكاية التاريخية الأخلاقية التي توازيها، وهي بدورها توضح الحبكة وتنثيرها. ويبلغ الشاعر أحياناً تجاورات عرضية مشابهة، مثال ذلك وصف <پوديسيتيا> [رمز العفة] وهي تمسح سيفها بعد أن قتلت <لبيدو> [رمز الشبق].

عندما قالت ذلك، مبتهجة بموت <لبيدو>
الذي قتلته، طهرت <پوديسيتيا> في أمواج الأردن
سيفها الملطخ.

(٩٨ ـ ١٠٠)

تعطي الإشارة إلى تعميد المسيح أثراً مدهشاً يتسم بالواقعية والمغزى. والحق أن إحدى الميزات الكبرى في الشكل الذي طوره <پرودنتيوس> توجد في هذه القدرة على التحرك السريع من مستوى في الإشارة إلى مستوى آخر ـ من المجرد إلى التاريخي أو الأخلاقي، وحتى إلى المستوى التنميطي أو التأويلي. وقد يكون المستوى السائد إما المجرد أو الأخلاقي/ التاريخي. تبقى پيرس پلاومن، مثل پسيخوماخيا، في الغالب على مستوى التجريد؛ إذ تحمل الشخصيات الرئيسية بوجه عام أسماء مثل: الفطنة، العقل. وتكون مجردات الإيمان والأمل والإحسان مما يرمز إلى إبراهيم وموسى والسامري الصالح الذي هو المسيح كذلك. والشخصيات الترميزية التي تظهر كذلك عند <دانته> في الكوميديا الإلٓهية تكاد تكون جميعها ذات هوية تاريخية. مثال ذلك <كاتو> الذي يرمز إلى الفضائل الأربع الأساس: الرويّة، الاعتدال، الصبر، العدل. وفي قصص <آرثر> الخيالية تكون أغلب الشخصيات من صنع الخيال الصرف، لكنها تؤخذ على أنها شخصيات تاريخية في إطار يكاد يكون تاريخياً، ويضفي عليها المعنى الترميزي.

يوجد أكثر الأوصاف انتشاراً لقصيدة <پرودنتيوس> في كتاب <سي. س. ليويس> بعنوان ترميز الحب. يتجاوز المؤلف أية إشارة إلى المقدمة، وقد يصح القول بوجه عام إنه يشوه القيمة الشعرية في القصيدة أو ينال منها. ولكن لا بد من القول معه إن الحكاية في القصيدة تنطوي على نقص كبير.

فبالمعنى الأرسطي تفتقر الحكاية إلى الفعل؛ ولا تقوم الحبكة على أكثر من سلسلة من المجابهات نصف الجامدة، التي تبعث على شيء من الضحك أحياناً. وكان على الشاعر أن يمعن النظر في الفن القصصي الذي تعرض فيه حكاية إبراهيم في <سفر التكوين>.

وتاريخ الترميز النفسي بعد أيام <پرودنتيوس> هو في الغالب تاريخ تطور الحكاية الموسعة. فثمة معركة، أو سلسلة من المواجهات الشخصية في الأغلب، تقع في اللب من الفعل، ولا تتغير في الغالب. ومن أجل بلوغ التأثير القصصي، غدت المعركة ذروة الحبكة، أو الحبكات المشتبكة، وتنطوي على شيء أكثر من محض القتال. وقد غدا الفعل لا يدور حول المعركة قدر ما يدور حول الهدف الذي قامت المعركة من أجله. وكان لا بد لذلك الهدف أن يكون الخلاص، ولا بد كذلك أن تكون الوسيلة القصصية السائدة على شكل رحلة حج أو بحث ـ فمسيرة الحاج هي من هذا العالم إلى العالم الذي سيأتي، كما نجدها عند <جون بنين> حتى في القسم الأخير من القرن السابع عشر. والحج هو الصيغة البلاغية السائدة في شكل استعارة، حيث يكون التوكيد الأكبر ترميزاً عن البشرية عموماً، كما نجد في رحلة الحج في حياة الإنسان التي ترجمها <جون ليدگيت> (حدود عام ١٣٧٠ ـ ١٤٥٠) عن الفرنسي <گيّوم ده ديگلفيل> (حدود عام ١٢٩٤ ـ ١٣٦٠) وضمنها كتاب پيرس پلاومن. أو كما نجد في كتاب <بنين>. وعندما يكون الترميز موجهاً إلى جمهور منتخب في القصور، يكون التوكيد على البحث الذي يقوم به الفارس، كما يتمثل في حكايات البحث عن الكأس المقدسة، وفي سرگاوين والفارس الأخضر (حدود عام ١٣٧٥ ـ ١٤٠٠)، وفي كتاب <تاسّو>

بعنوان أورشليم محررة (١٥٧٤) وفي مطولة <سبنسر> بعنوان مليكة الجان (١٥٩٠، ١٥٩٦، ١٦٠٩).

كانت رحلة البحث ورحلة الحج الوسيلتين القصصيتين السائدتين، ولكني أشرت في الفصل الأول وغيره إلى رحلة العالم الآخر، التي تعادل الأولى في الأهمية. وقد تطور هذا الموضوع ليتخذ شكل ترميز المجردات عند <برناردوس سلفيسترس> (اشتهر في حدود عام ١١٥٠) في كتابه عن العالم الأشمل، وعند آلن من مدينة ليل (حدود عام ١١٢٨ - ١٢٠٣) في ملحمته اللاتينية آنتيكلاوديانوس، وهو كتاب كان <دانته> يعرفه جيداً، ويظهر أثره في رحلة العالم الآخر التي هي قوام الكوميديا الإلهية. وقد قام چوسر (حدود ١٣٤٣ - ١٤٠٠) بالإفادة من ذلك في حكاياته الأقصر، مثل بيت الشهرة ومجمع الطير. كما أفاد من ذلك أيضاً <جيمز الأول> ملك سكتلندا (١٣٩٤ - ١٤٣٧) في كتابه جوقة الملك. لقد أشرت أكثر من مرة إلى رحلة العالم الآخر في كتاب <هنريسن> بعنوان أورفيوس ويوريديسه الذي يجب أن يقارن مع مجمع الأفلاك في كتاب ميثاق كريسيده. يقدم<سبنسر> في مطولته أكثر من رحلة واحدة في العالم الآخر، كما يفعل <اريوستو> و<تاسو> و <ملتن>. لقد عاد الموضوع إلى بؤرة الاهتمام في القرن العشرين. ونجد أفضل الروايات العلمية التي كتبت في الخمسين السنة الأخيرة قد طورت ما تنطوي عليه رحلة العالم الآخر من إمكانات ترميزية وهجائية.

ثمة تلخيص يوجد في بعض المخطوطات ملحقاً بكتاب آنتيكلاوديانوس، يضم تحليلاً فلسفياً لاهوتياً للقصيدة، يشكل أهمية خاصة لتطوير الشكل عند <چوسر> و <سبنسر>. وأسوقُ هنا ترجمة الأسطر الأولى من ذلك التلخيص:

لأن الصانعين الأربعة: الله، الطبيعة، الحظ، الخطيئة يشكلون موضوع هذا الكتاب، فإن القصيدة تعالج أعمال كل منهم. وأعمال الصانع الأول، أي الله، توجد في مجالات أربعة: في العقل، في المادة، في الشكل، وفي الحكم. وأعمال الطبيعة تقع في مجالين اثنين: الأول في إطار جوهرها الأصلي، الخالي من أنواع الفساد، كما كان عمل الطبيعة قبل سقوط آدم؛ والثاني هو حالة الأشياء في الحاضر، بعد سقوط آدم، إذ تلوثت الطبيعة بأنواع من الفساد. وأعمال الحظ تقع في مجالين كذلك: الأول في إطار التوفيق والآخر في إطار النحس. وللخطيئة مجال عمل واحد هو الإفساد. ونتيجة لذلك فإن الكتاب الذي هذه مادته تقع في تسعة أقسام [أي الأجزاء التسعة من القصيدة الكاملة. والعدد ذو مغزى. يقارن مثلاً طبقات الملائكة التسع، الأفلاك التسعة، والدركات التسع في جحيم دانته، وهكذا]. فالقسم الأول الذي يضم الأجزاء الأربعة الأولى تتناول مناصفة أعمال الطبيعة وأعمال الله، لأن في أعمال الطبيعة تنكشف أعمال الله غير المنظورة. والقسم الثاني يضم الجزئين الخامس والسادس ويتناولان عمل الله. ويضم القسم الثالث الجزء السابع وبداية الجزء الثامن ويشمل عمل الحظ. أما القسم الرابع الذي يضم نهاية الجزء الثامن والجزء التاسع معاً فيشمل عمل الخطيئة.

(بوسوا، ص ١٩٩)

والقسم الرابع من الكتاب هو في الواقع صورة عن قصيدة <پرودنتيوس>: پسيخوماخيا. بعد أن نشر <سي. س ليويس> كتابه ترميز الحب عام ١٩٣٦، أصبح قراء الإنگليزية أكثر اطلاعاً على هذا النوع من الترميز النفسي الذي يجد خير ما يمثله في القسم الأول من حكاية الوردة التي لم يكملها المؤلف <گيّوم ده لوريس> في النصف الأول من القرن الثالث عشر، والتي تدور حول العلاقة بين العشاق في مجال القصور[1]. يعرض كتاب <ليويس> لتفصيلات ظهور هذا النوع من الحب وتطوراته اللاحقة. ومن المؤسف أن <گيوم> لم يخلف تحليلاً لأغراضه الأدبية وأساليبه. وكلام <ليويس> مشهور في هذا المجال ومقبول على نطاق واسع:

> يختلف <گيّوم ده لوريس> عن خليفته المعاصر في بعض الوجوه المهمة. فهو في المقام الأول يكاد يلغي البطل بوصفه أحد شخوص المسرحية، وذلك بالنزول به إلى مرتبة راوية الحكاية الذي لا لون له. فالقصيدة كلها ترد بصيغة المفرد المتكلم، ولذلك نحن ننظر من خلال عين المحب، ولا ننظر إليه. وفي المقام الثاني يلغي الشاعر البطلة نهائياً، وتتوزع شخصيتها على رموز مشخصة. ويبدو ذلك طريقة مثيرة أول الأمر، لكن الشاعر يعرف ما يفعله. فليس بالإمكان تقديم المرأة، وتقديم كبرياء المرأة مثلاً وهما يسيران جنباً إلى جنب على نفس المسرح وكأنهما كيانان على نفس المستوى. كما أنه ليس من غير الطبيعي أن يحسب العاشق غزله مغامرة، لا مع شخص واحد، بل مع الأمزجة المتقلبة لذلك

> الشخص، بعضها تكون لصالحه وبعضها ضده
> وليس المرء مضطراً للعودة إلى القرون الوسطى
> ليكتشف أن حبيبته عدة نساء وامرأة واحدة كذلك،
> وأنه قد يتفق أن المرأة التي كان يأمل أن يلقاها
> تحل محلها امرأة مختلفة تماماً. وتبعاً لذلك، فإن
> المحب في **حكاية الوردة** لا تعنيه «سيدة» واحدة،
> بل هو معنى بعدد من «الأمزجة» أو «الأوجه» لتلك
> السيدة، وهي أمزجة وأوجه تتناوب في مساعدة
> وإعاقة محاولاته للفوز بحبها، متمثلاً بالوردة.
>
> (ص ١١٨)

وقد يحسن أن نضيف بأن <ليويس> قد نسي قليلاً بأن **حكاية الوردة** تنتمي إلى عائلة **پسيخوماخيا**، وبأن موقف <گيوّم> بوصفه الراوية الأخير ربما كان أقل حياداً على المستوى الأخلاقي مما قد يظن القارىء غير المتخصص.

إن أفضل تحليل معروف قدمه شاعر انگليزي عما لديه من ترميز نفسي يوجد في **الرسالة** التي توجه بها <سپنسر> الشاعر إلى <سر والتر رالي> عندما نشر عام ١٥٩٠ الأجزاء الثلاثة الأولى من مطولته **مليكة الجان**. كان <سپنسر> يعرف ويقبل ترميزات <آريوستو> والمبدأ الذي أثبته <تاسو> في مقدمة **أورشليم محررة**. يبدأ الكتاب الأخير بعبارة جريئة: «الشعر البطولي، مثل حيوان تشكل من اجتماع طبيعتين، يتكون من المحاكاة [أي مبدأ أرسطو في المحاكاة] والترميز». ورسالة سپنسر هذه تحتوي على المألوف من صعوبة أسلوبه، لكنها تبقى جوهرية لأي فهم صحيح لطريقة الشاعر وأهدافه، كما تبقى ذات مغزى بالنسبة لأعمال الكثير من الشعراء الإنگليز في العصور اللاحقة. فقد تأثر بمبدأ <سپنسر> كما تأثر بشعره

ss

آمثال ملتن، درايدن، پوپ، تومسن، وردزورث، شلي وكيتس، وهؤلاء هم الأكثر شهرة وحسب:

سيـدي: حيث إني أعلم أية شكـوك قد تثيرهـا الترميزات جميعاً في تركيبهـا، وحيث أن كتابي هذا، الذي عنونته بإسم مليكة الجان، إن هو إلا ترميز مستمر، أو مجاز مستغلق، فقد حسبت من الخير تجنّباً لسوء الظنون والأراجيف، كما لزيادة الإيضاح في قراءته (وقد أمرتم بذلك سيدي) أن أكشف لكم المقصد والمعنى عموماً، مما صنعت في مسار هذا العمل جميعاً، من دون الكشف عن أيـة أهداف معينـة أو عما يصـدر عن ذلـك من أحداث. لذلك فالهدف العام من الكتاب جميعه تنشئـة الرجـل المهذب أو الإنسـان النبيـل على مبـادىء الفضيلة والـطيب: وقـد رأيت أن أجـرد لذلك ما هو أكثر قبولاً وإمتاعاً، من حيث كـونه مشـوباً بخيـال تاريخي، ويبتهـج بقـراءتـه أغلب النـاس، من أجل تنـوع المادة، دون الفـائدة أو الاقتداء: فاخترت تاريخ الملك آرثر، وهو أكثر ما يليق من أمـور بسبب رفعة شخصـه، وقد شهـد برفعته الكثير من كتب السابقين، وكذلك من أجل الابتعاد عن مخاطر الحسد والريبة في أيامنا هذه. وقد اتبعت في ذلك جميع الأقدمين من الشعراء وأولهم في التاريخ <هوميروس> الذي قدم في شخص <اكاممنون> و <يوليسيس> مثالاً على الحـاكم الصالـح والإنسان الفـاضـل، الأول في الإلياذة والآخر في الأوذيسة: وبعده ڤرجيل الذي

كان غرضه المشابه متمثلاً في شخص <إينياس>: وبعده <آريوستو> الذي جمع الصفتين في شخص <أورلاندو>: وأخيراً جاء <تاسو> الذي تناول الصفتين فوضعهما في شخصين اثنين، في الأول وضع ما يدعى في الفلسفة بإسم الأخلاق أو فضائل الإنسان الفرد، فهذه أسبغها على <رينالدو>، والخصلة الثانية وهي الحصافة وضعها في شخص<گوگوفريدو> فباتباع مثال هؤلاء الشعراء الأفذاذ، اجتهدت لأصور في شخص آرثر، قبل أن يصبح ملكاً، هيئة فارس مقدام، مكتمل بالفضائل الأخلاقية الإثنتي عشرة، كما حددهاأرسطو، وهي غاية هذه الأجزاء الإثني عشر: فإذا وجدتها قد أصابت حسن القبول، فلربما دفعني إلى تصوير فضائل الحصافة في شخصه، بعد أن جلس على سرير الملك، وأعلم أن هذه الطريقة قد لا تبدو جذابة لبعضهم ممن يفضل أن يعرض لهم حسن المسلك في شكل واضح يقتدي به، أو في شكل موعظة مما اعتادوا عليه، لا بهذا الشكل الغائم المغلف بوسائل الترميز. ولكن يبدو لي أن هؤلاء يجب أن يقتنعوا بما هو شائع في هذه الأيام، إذ يرون جميع الأشياء توصف بمظاهرها وليس من شيء ينال الاحترام إلا ما كان مبعث بهجة ولذة لشائع الأذواق. من أجل ذلك كان <كسينوفون> مفضلاً على أفلاطون، لأن هذا بفضل حكمه الصائب العميق قد خلق جمهورية كما يجب أن تكون، والآخر قد صور في شخص <سيروس>

SS

والفرس حكومة على أفضل ما يمكن أن تكون: إن تقديم المبدأ بالمثال لا بالقاعدة لهو أكثر فائدة وفضلاً. وهكذا اجتهدت أن أفعل في تصوير شخص آرثر: الذي أحسبه بعد طول تعليم على يد <تيمون> الذي تسلمه من يد <ميرلن> ليقوم على تربيته، بعد ما ولدته السيدة <اگرين> بزمن قصير، أنه قد رأى مليكة الجان في الحلم أو في المنام، فسلبه جمالها الساحر، فلما استيقظ عزم على البحث عنها، ولأنه قد تسلح من بأس <ميرلن> وتعلم من حكمة <تيمون> فقد انطلق يبحث عنها في أرض الجان. وفي مقصدي العام أريد تصوير الجلال في هيئة مليكة الجان، ولكن غرضي الخاص الإشارة إلى شخص مليكتنا ذات المجد والجلال، وإلى مملكتها في أرض الجان. ومع ذلك فإنني في مواضع أخرى أضفي عليها غلالة من الظلال. ولأنها تمثل شخصيتين، الأولى صاحبة الجلالة السامية الملكية أو الإمبراطورة، والثانية سيدة في غاية الفضل والجمال، فإنني أعبر عن هذه الصفة الثانية في بعض المواضع بصورة <بلفيبه> متخذاً اسمها من وصفك الفذ لشخص <سنثيا> [فيبه وسنثيا من أسماء ديانا، إلهة القمر]. وهكذا فإنني في شخص الأمير آرثر أصور العظمة بشكل خاص، وهي فضيلة (في رأي أرسطو والآخرين) تمثل اكتمال جميع الفضائل الأخرى، وتحتويهم جميعاً، لذا فإنني في مسار الكتاب كله أذكر أعمال آرثر في انطباقها على تلك الفضيلة التي

اتحـدث عنها في ذلـك الكتاب ولكـن الفضـائل الإثنتي عشرة جعلت لها أعـلاماً من إثني عشـر فارساً، لكي أدخل تنويعاً في الحكاية. وفي هذه الكتب الثلاثة ثلاث منهم، أولهم فارس الصليب الأحمـر، الـذي أصـور فيـه القـداسـة: والثـاني <سرگاوين> الذي أصور فيه الاعتدال والثـالث <بـريتومـارتيس> وهي سيدة فـارسـة، جعلتهـا صورة العفة.

ـ ٦ ـ
الترميز والهجاء

إن الترميز النفسي من النوع الذي سبق الحديث عنه يتناول شخصيات مثل <كـل امرىء> إو <القـداسة> أو <نصيـر الحق>: بينمـا يتنـاول الهجـاء شخصيـات مثـل <تـومـاس شـادويل> أو <كـولي كيبر> أو أمثـالهم. والترميـز، بعبـارة أخرى، عام، بينما الهجاء خاص ـ أو قد يبدو كذلك للمنظر الأدبي العابر. لكن الواقع يغلب أن يكون مختلفاً عن ذلـك. فرمز <القداسة> عند <سپنسر> مثـلاً شديـد التشابـك مع الإصـلاح البروتستـانتي ومع شخصيـة ماري ملكـة سكتلنـدا: وشخصية <كولي كيبر> في قصيدة <پوپ> شديدة الترابط مع الخمول الشامل والفوضى؛ ژقد غدا اسم<ويلي التقي> من شعر <برنز> اسماً شائعاً، بل مجرداً، وليس من ا لصعب حل هذا التناقض الظاهري. فتعميمات التـرميز تكتسب سلطة على الحس الأخلاقي والخيال عن طريق علاقتها بما هو خاص؛ وخصوصيات الهجاء كذلك تكتسب أكثر من علاقة عابرة عنـد النظر إليها في إطار نسق من الأفكار الأخلاقية، مقبول بشكل عـام. ومما ينـاسب هذا القـول أن <جون بت> في كتـابـه <(العصر الأوكستي، لندن، ١٩٥٠، ص ٧١) يتخـذ وصـف <وردزورث> لنمط آخر من الشعر لكي يناسب الشعر الهجائي عنـد <پوپ>: «غـرضـه الحقيقـة، لا في صفتهـا الفـرديـة والمحلية، بل العامة الفاعلة؛ لا القائمة على شهادة خارجية،

بل التي تدخل بحيويتها إلى القلب عن طريق العاطفة؛ الحقيقة التي هي شهادة على نفسها». فإذا نظرنا من زاوية أخرى، أمكن قول ما يشبه ذلك على غرض الترميز.

والواقع أن الترميز والهجاء مرتبطان بشكل وثيق. ومن المدهش كم يبلغ المرء فهم الترميز بشكل أفضل عندما ينظر إليه على أنه هجاء. والعكس صحيح.

لنتأمل مثلاً وصف معرض الخيلاء في مسيرة الحاج (وهو وصف يبدو بشكل واضح وشديد أنه استهوى الخيال الهجائي عند <ثاكري>:

> وكما هو الأمر في معارض أخرى أقل شأناً، ثمة بضعة صفوف وشوارع، يحمل كل منها اسمه، حيث تباع هذه البضاعة أو تلك؛ فأنت ترى هنا مواضع بعينها وصفوفاً وشوارع (أي أمصاراً وممالك) حيث يسهل وجود البضائع في هذا المعرض. فهنا الصف البريطاني، والصف الفرنسي والصف الإيطالي والصف الإسباني والصف الألماني، حيث تباع صنوف من الخيلاء شتى. وكما هو الأمر في معارض أخرى، حيث تكون بضاعة بعينها أهم ما في المعرض جميعه، تجد صف روما وبضاعتها موضع اهتمام كبير في هذا المعرض؛ وليس غير شعبنا الإنكليزي وقلة من الآخرين قد أصابهم نفور من ذلك.

هذا هجاء ولا ريب، وليس أقله في المضامين المكدسة في الجملة الأخيرة. ولا بد من القول إن من الواضح كذلك بأن البنية الأساس في هجائية <سويفت> في رحلات گلفر هي بنية ترميزية؛ فجزيرة الأقزام، وجزيرة العمالقة، والجزيرة الطائرة، وجزيرة الخيول العاقلة جميعها ضروب من الترميز عن وجوه الوضع البشري، كان يمكن تماماً أن تجد طريقها إلى حكاية ترميزية حقاً من حكايات القرون الوسطى أو عصر الإنبعاث. والشكل هنا هو شكل الرحلة في العالم الآخر. وفي كثير من قصائد <بليك> كذلك يوجد الترميز إلى جانب الهجاء معاً، لكن التمييز بينهما يتضاءل ويغيب:

أجول في كل شارع محظور،
قريباً من مسيل (التيمز) المحظور،
فأرى في كل وجه أراه
علائم ضعف، علائم كرب

تمثل لندن هنا ترميزاً عن حالة ذهنية كما تمثل المدينة نفسها، حيث تكون الحياة فيها شديدة الأذى لمبادىء <بليك> الدينية.

حتى في هذه الأمثلة القليلة، يتضح الغنى المبدع نتيجة اجتماع حالتين من حالات الذهن. ولا يقتصر هذا الغنى على الحوادث والعوارض. ويعتمد الترميز الأدبي الناجح عادة على نوع من تصادم الأضداد العنيف، سواء كان ذلك في پسيخوماخيا، أو حكاية الوردة، أو مسيرة الحاج؛ وقد يكون الشكل القصصي معقداً، كما في حكاية الوردة أو مليكة الجان، لكنه موجود بالضرورة. إن أهمية المضمون للترميز مسألة لا تحتاج إلى توكيد. وإذ يجمع المرء بين الشكل

القصصي ومضمون الترميز، مع الغنى المتنوع ووجهة النظر المنمقة، مما يوجد في جيّد الهجاء، يكتشف أشكالاً أدبية ذات إمكانات كبرى. إن أعمالاً مثل مسيرة الحاج و حياة وموت مستر بادمن و رحلات گلفر مثلاً تشكل مراحل مهمة في تطور الرواية الإنگليزية؛ فالطرائق التي استعملها <بَنْين> و <سويفت> اتبعها <فيلدنگ> في روايته شبه البطولية توم جونز، ثم اتبعتها <جين أوستن> في روايات كبرياء وتحامل، حكمة وتعقل، إقناع، وهي عنوانات قد تعيد إلى الذهن التمثيليات الترميزية القصيرة مما شاع في القرن السادس عشر. ومما يستدعي الملاحظة أن الرواية الأميركية، كما تتمثل في أعمال <هوثورن> و <ملفيل> قد حافظت على هذا البناء الترميزي وطورت فيه.

ولا يقتصر التطور على الرواية الإنگليزية والأميركية وحسب، بل يشمل روايات أوربا الغربية كذلك. فالرواية الواقعية الهجائية على الخصوص مصدرها الرواية الإسپانية إلى حد كبير، إذ كما أظهر <أ. أ پاركر> في كتابه **الأدب والمقصِّر** تعود جذور رواية المغامرات الإسپانية إلى التعبير الترميزي عن المثل العليا في حركة الإصلاح المعاكس في إسپانيا[١]. ويكون التعبير عن هذه المثل، كما يقول «على أشد الوضوح في الأدب الديني، الذي يقدم في القصائد الغنائية والمسرحيات الأخلاقية من أولها إلى آخرها ترميزات لا حصر لها تصف كيف يدخل الإنسان إلى هذا العالم عن طريق ما يحسبه سبيل الحرية، لكنه لا يلبث أن يجده طريق عبودية الهوى والحواس».

يلاحظ أن البروفسور پاركر يربط ظهور الرواية الواقعية مباشرة مع الرواية الأخلاقية الترميزية في سياق الإصلاح المعاكس. (والسياق الثقافي الذي ظهرت فيه الرواية الإنگليزية

بعد ذلك ليس مختلفاً تماماً ـ كالأخلاق التجارية، الصناعية، العلمية في القرن الثامن عشر ، وأمثلة ردود الفعل ضدها كما لدى، أصحاب الطريقة من أتباع ويسلي[٢]. لكنني في هذا الفصل أريد أن أبين أن أزمة في الإيمان والسلوك سبقت ذلك، هي حركة الإنبعاث والإصلاح في انكلترا وسكتلندا، قد جمعت بين الترميز والهجاء بشكل مبدع في المسرحية الأخلاقية التي بدورها، بل نتيجة جزئية لتلك الأزمة، تطورت إلى الدرامه الشعرية والواقعية في عصر اليزابيث وجيمز في انكلترا.

تعود جذور المسرحية الأخلاقية إلى نمط بسيخوماخيا، وحتى في شكلها الأولي كانت بالضرورة شيئاً أكثر من ترميز صرف. قد تساعد الواقعية في بعض أشكالها في جعل الصراع بين الرذيلة والفضيلة أخاذاً على المستوى الدرامي، لكن حدود النظرية الأدبية في تلك الأيام كانت ترى أن مثل تلك الواقعية تجد تعبيرها المناسب في أسلوب غير رفيع وعلى مدى واسع من الأحداث الكوميدية. ففي قلعة الصمود مثلاً، وقد كتبت قبل عام ١٤٤٠، قد نجد مثالاً متطرفاً من الكوميديا في هذه العبارة من التوجيهات المسرحية في المقدمة: «وعلى الذي يقوم بهذا الدور أن يبدو كأنه يحمل البارود في أنابيب بين يديه وفي أذنيه وعلى قفاه كأنه ذاهب إلى المعركة». ومثال آخر يرد في شكل مفارقة تكاد تكون هجائية، مفادها أن الإنسان في شيخوخته، بعد ست من الخطايا السبع المميتة ـ الكبرياء والحسد والغضب والشره والفسوق والخمول ـ قد طرد بالقوة من القلعة وقذف من فوق أسوارها فسقط ضحية كلمات البخل وحدها، فهجر القلعة مختاراً. لكن هجاء من هذا النوع يبقى في الحدود العامة. و <الجنس البشري> [بأسمه اللاتيني] وهو بطل قلعة الصمود، هو الجنس البشري، متمثلاً في شخص <كل

امرىء> وليس أكثر من ذلك، وليس ثمة من يرى هدفاً محدداً لأي جزء في هذه المسرحية، ولكن بالنسبة لنـا، إذ يتوفـر لنا إدراك الأمور بعد وقوعها، تتضح الإمكانات الكامنـة في شكل المسرحية الأخلاقية لخدمة التعليقات الساخرة ـ ويزداد الوضوح بالنظر إلى انتشار عروض المسرحيات الأخلاقية والسلطة الدينية التي يبـدو في الأقل أن تلك المسـرحيات كـانت تتميز بهـا. والواقع أن المسرحية الأخـلاقية كـانت عرضـة للإستغـلال في طرائق شتى: فقد كانت سلاحاً بيد أي فـرد يشعر أن بـوسعه إظهار نفسه أو قضيته على أنها تقف إلى جانب الله والفضائل، وان قضية أعدائه تقف مع العالم الفاني والجسد والشيطان. كما أن المسرحية الأخلاقية لم تكن مقصورة على القيم المسيحية؛ إذ يمكن تطويع الشكل ليناسب أي نظام أخلاقي ينطوي على إمكـان الصراع، ويشمـل الأمور الـدنيويـة والروحيـة على حد سواء.

إن أول مسرحية معروفة في الجزر البريطانية تطوع شكل المسرحية الأخـلاقية للسيـاسة الـدنيويـة هي مسرحيـة العظمـة (١٥١٥ ـ ١٦) التي ألفهـا <جـون سكيلتن> (حـدود عـام ١٤٦٠ ـ ١٥٢٩) لبـلاط الملك هنـري الشـامن. والإهتمـام الرئيسي في المسرحية هو النصيحة الدنيوية. فالبطل في هـذه المسرحية، العظيم، القادر على فعل الخير والشر، يمثل الملك هنـري الثامن الشـاب، وهـو مـزيـج من اثنتين من الفضـائـل الأرسطية: العظمة وكبر الروح. وشخوص القصر الآخرون هم: (السعادة) و (الحرية) و (الاعتدال) وقـد أسيء استعمال كـل منهم على حسـاب <العظمة> وذلـك من جـانب «الوجـه الـزائف» و « العبـارة المنمقـة » و « التـآمـر المغـطى » و «استغلال النفوذ». وأخيـراً أمكن إصلاح الأمـور على يد

«الإصـلاح» و «الإحـتراس» و «الـصـمـود». إن هـذه الرذائل الأربع هي صور ساخرة لتلك المظاهر من سياسة القوة التي شـاعت في عصر الإنبعـاث وارتبطت في عصـر الملكـة اليـزابيث (١٥٥٨ ـ ١٦٠٣) بإسم <مـاكيـافيلي> على وجـه الخصوص، وأنا لا أجد صعوبة في قبول الرأي القائل إن هذه الصفات الأربع تمثل وجوه سياسة <ولزي> وسلوكه كما يراها <سكيلتن> بعينين عليهما غشاوة من التحامل. تبدأ أسماء هذه الرذائل الأربع بحرف هو بداية لقب <الكاردينال> كذلك، وهو المركز الديني الذي بلغه <ولزي> عام ١٥١٥. تتنكر هـذه الرذائل الأربع جميعاً بصفة الناصـح أو المستشار ـ «العبارة المنمقة» تتخذ هيئة «الرقيب الأمين»، و«الوجه الـزائف» يتخذ هيئة «السلوك الصالح»، و«التآمر المغطى» يتخذ هيئة «الحزن الوقور»، و«استغلال النفوذ» يتخذ هيئة «اللذة الفـاجرة» ـ ولأن «العظيم» يتبع نصيحتهم فإنه ينحدر إلى الفقر واليأس.

لقـد جمع <سـر ديفد لـنـدسي> (حدود عـام ١٤٨٨ ـ ١٥٥٥) بين شكل المسرحية الأخلاقيـة وبين قضية المصلحين الأوائل والمشاكـل الداخليـة في الحياة السيـاسية والاجتمـاعية الإسكتلندية، وذلك في مسرحيته هجاء طريف في ثلاثة أحوال من مدح الفضيلة وذم الرذيلة، وهـو عنوان طـويل يؤكـد على الهجاء والترميز الأخلاقي على حـد سواء. وربمـا كانت هـذه المسرحية قد كتبت في حدود عام ١٥٣٥ ولكن من المؤكد أنها لم تمثل حتى عام ١٥٥٢. وهي ليست بـالهجاء ضـد الملك جيمز الخامس قدر ما هي دعوة له لإصلاح البلاد على جميع المستويات، وبخـاصة للتخلص من سـوء استعمال النفـوذ في الكنيسة. وثمة مسرحية أخرى أقل تأثيراً، لكنها تبقى أكثر تمثيلاً لعصـر الإصلاح الـديني، وهي مسرحيـة جون، ملك انكلتـرا

(حدود عام ١٥٤٠) من عمل <جون بيل> مطران <أوسّوري> البروتستانتي (١٤٩٥-١٥٦٣)، التي تقدم وصفاً تاريخياً في الغالب لحكم الملك جون، لكنها في الوقت نفسه تفسر الشخصيات التاريخية تحت أسماء مألوفة في المسرحيات الأخلاقية الهجائية مثل «الشروة الخاصة» و «القوة المغتصبة» وتشير بشكل واضح إلى التناظر بين أحداث وقعت في عهد الملك جون وبين أحداث عهد الإصلاح الديني.

كانت المسرحية الأخلاقية، كما يظهر من الأمثلة الأخيرة، تتمتع بقوة لم تتمتع بمثلها دورات المعجزات[٣] المسرحية، التي لم تعش بعد الإصلاح الديني. والواقع أن المسرحيات الأخلاقية كانت المعين المسرحي الذي استقى منه <مارلو> وشكسبير وجونسن في شبابهم. وإلى جانب ذلك لا بد أن الكثير من قراءاتهم العامة كانت تميل بشكل طبيعي نحو الترميز بأشكال شتى. إن بنية المسرحية الأخلاقية، وما يغلب عليها من ملامح هجائية وواقعية، وجو الترميز العام الذي يشيع في الكثير من تلك المسرحيات - **يهودي مالطة، دكتور فاوستس، كما تهواه، هنري الرابع، صاع بصاع، ڤولپونة،** وهذا قليل من كثير - ربما كان أعظم مساهمة قدمها الترميز إلى الأدب الإنگليزي.

هوامش المترجم

١ ـ الترميز عند الإغريق والرومان:

(١) الترميز Allegory أراها أفضل كلمة عربية تفيد المعنى الأغريقي للكلمة التي تعني حرفياً (القول خلافاً) أو (قول الشيء الآخر). والترميز من المجاز الذي يقوم على توسيع الاستعارة حتى تخرج عن حدود الجملة فتصبح حكاية تطول أو تقصر، ومن هنا يكون (الترميز) الإكثار من استعمال الرمز والتوسع فيه من باب (التفعيل)؛ فالتكسير الإكثار من الكسر، ومثله التقتيل وهكذا. ومن الترميز الخرافة والمثل، كالقصص على لسان الحيوان مما نجد في (كليلة ودمنه) ومنه (التعليم بالأمثال) كما نجد في كلام السيد المسيح في الإنجيل، وكما نجد في قصص التوراة. وفي القرآن الكريم «مثل نوره كمصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري. . .» الآية. والترميز يوجد في التراث الأغريقي، من جمهورية أفلاطون فصاعداً، وقد ازدهر في الآداب الأوربية في العصور الوسطى، وأهمها (الكوميديا الإلهية)، وفي القرن الثامن عشر في إنكلترا نجد أفضل أمثلة الترميز في كتاب <سويفت> الشهير (رحلات گلفر) وفي القرن العشرين كتاب <أورويل> بعنوان (مزرعة الحيوان). وفي هذا الفصل وما يليه عرض شامل للترميز منذ بداياته، وتفسير لأنواعه المختلفة.

(٢) المستجد، مصطلح ديني مسيحي أساساً، أي المبتدي في سلك الرهبنة، ومثله في الديانات الوثنية التي تفرض طقوساً معينة على المبتديء في مسلكها.

SS

(٣) رؤيا إر: يوردها أفلاطون في الجمهورية، الكتاب العاشر، الذي منه المقتطف اللاحق كذلك.

(٤) سيرينه: والجمع سيرينات، وهي مخلوقات تذكر الأساطر الأغريقية أن لها جسم طائر ورأس إمرأة، غناؤها العذب يغوي البحارة فيرتطم سفينهم بجزيرة السيرينات فيردون مورد الهلاك. وقد نجا من ذلك <أورفيوس> الذي شغل البحارة بألحان معزفه، كما نجا <أوديسيوس> الذي ملأ آذان بحارته بالشمع وربط نفسه إلى صارية السفينة ليمتنع عن إغواء السيرينات.

(٥) الأفلاطونية المحدثة: مجموعة من الأفكار الفلسفية التي تقوم على فلسفة أفلاطون (٤٢٨ ـ ٣٤٨ ق.م. تقريباً) كما توجد في محاوراته. نشأت الأفلاطونية المحدثة في القرن الثالث الميلادي واتخذت مسحة دينية مسيحية مع بعض ملامح الديانات المثالية الشرقية، تؤمن بسمو الروح على المادة وبمثالية غير كاملة الوضوح في تطلعات الروح البشرية إلى الأعلى وفي تناول مشكلات الإنسان في العالم.

(٦) الرواقيون: اتباع الرواقية، وهي مذهب فلسفي بدأ في أثينا في القرن الثالث ق.م. ثم انتعش في روما إلى أواخر القرن الثالث الميلادي؛ من زعمائه الإغريق <زينون> الذي قال إن السلوك يجب أن يقوم على فهم العالم وأن الحكيم يجب ألا يخضع للانفعال والتذمر بل يقبل بأحكام الضرورة. أثرت الرواقية في المسيحية في العصور الوسطى وفي عصر الانبعاث في أوربا وبقيت آثارها ماثلة في عصر فكتوريا في إنكلترا.

(٧) سالوستيوس: (٨٦ ـ ٣٥ ق.م.) سياسي رومي اشتهر بأسلوب متقدم في كتابة الرواية التي لا تقوم على رصف الأحداث وحدها دون شيء من التحليل.

(٨) كليانتس الأسوسي: (٣٣٠ ـ ٢٣١ ق.م. تقريباً) زعيم الرواقيين بعد زينون وصاحب ترنيمة إلى <زيوس> التي يقول فيها أن <زيوس> ليس كبير الآلهة الإغريق بل هو روح تحكم العالم كله. وهو يؤمن بوحدة الوجود ويؤكد الجانب الديني من الرواقية.

(٩) كريسيبوس: (٢٨٠ ـ ٢٠٤ ق.م.) فيلسوف من صقليا، أكمل المذهب الرواقي ونظّمه.

(١٠) باريس: في الأساطير الأغريقية ابن برايام وهكيوبه. أضاعوه في طفولته بسبب نبوءة عراف قال أنه سيجلب الشر على طروادة. ثم استعيد من الضياع ورباه الرعاة فوقع في حب الحورية <أوينونه>. لكنه أحب <هيلينه> زوجة <منيلاوس> فهرب معها فاشتعلت حرب طراودة. جرح بسهم مسموم أطلقه <فيلوكتيتس> ومات قبل أن تنقذه الحورية.

(١١) كوريه: هي <پيرسيفونه> ابنة <زيوس> و <ديميتر>، وكانت صبية بارعة الجمال، ذهبت تجمع الزهور في سهول صقليا فاختطفها <هادس> إله العالم السفلي.

٢ ـ الترميز في الكتاب المقدس

(١) بيده Bede (٦٧٣ ـ ٧٣٥) كاهن ومؤرخ إنكليزي له حوالي ٤٠ تصنيفاً في تاريخ الكنيسة وأحوالها، أشهرها (التاريخ الكنسي للشعب الإنكليزي).

(٢) صيغة الكتاب المقدس؛ الرسمية Authorized Version: هي الترجمة التي أشرف عليها الملك جيمز الأول ملك بريطانيا (١٦٠٣ ـ ١٦٢٥) وبقيت إلى اليوم النسخة المعول عليها في الإنكليزية، رغم وجود ترجمات معاصرة ربما كانت لغتها أكثر طلاوة.

(٣) في هذا المقتطف من الكتاب المقدس وما يليه استعملت آخر طبعة من الترجمة العربية (المطبعة الكاثوليكية ـ بيروت ـ ١٩٦٠) في الإشارات إلى العهد القديم (التوراة) رغم وعورة بعض عباراتها العربية. وقد دعا الشيخ عبد الله العلايلي اللغوي اللبناني المعروف منذ الأربعينات إلى ترجمة عربية ذات طلاوة، لم تستجب لها المراجع الكنسية في وقتها، للأسف الشديد. أما في الإشارات إلى العهد الجديد (الإنجيل) فقد استعملت آخر طبعة للترجمة الجديدة (جمعيات الكتاب المقدس المتحدة ـ بيروت ـ ١٩٨٣). وأحسب أن المثقف العربي عموماً يفتقر إلى معرفة بالكتاب المقدس، مهما كان دينه، ليفهم أبعاد الآداب الأوربية جميعاً.

(٤) بطرس: أحد تلامذة السيد المسيح، اسمه الأصلي سمعان، وقد كان شديد المراس كثير التحمل فقال له المسيح «سميتك الصفا» والصفا من معاني الصخر وهو باللاتينية <پتروس>. وقد أرسل سمعان/ بطرس إلى روما حيث اعتلى (صخرة) الڤاتيكان وهو اسم التل في ظاهر روما، وبدأ يبشر بالإنجيل والدين الجديد. والإشارات إلى الصخر في صفة سمعان كثيرة في الإنجيل «وأنا أقول لك: أنت صخر، وعلى هذا الصخر سأبني كنيستي» (متى، ١٦، ١٨) وقد أقيمت أول كنيسة في أوربا على (صخرة) الڤاتيكان، وهي كنيسة بطرس الرسول.

(٥) يلاحظ في هذه الأمثلة التداخل بين معاني النمط ـ الصورة ـ المثال ـ الرمز.

(٦) المونولوگ الدرامي: الدرامه كلمة أغريقية تفيد (الفعل) المحاط بالصوت والمشهد، وهي كلمة تستعصي على الترجمة العربية الدقيقة لأنها أكبر من (المسرحية) (ينظر الجزء ١١ من الموسوعة بعنوان «الدرامه والدرامي») والمونولوگ الدرامي هو حديث ممثل فردٍ موجّه إلى سامع واحد أو أكثر، هو (جمهور) يتلقى الكلام وسط المشهد والفعل. وهو غير (المناجاة) الدرامية التي يحدّث المتكلم/ الممثل فيها نفسه، مثل حديث هاملت إلى نفسه في المناجاة الشهيرة.

٣ ـ الترميز في مسار الزمن

(١) الكأس المقدسة: هي الكأس التي حملها يوسف الأرماثي وتلقى بها دماء المسيح من على الصليب. وقد اختفت الكأس بعد ذلك ودارت حولها الأساطير التي جعلت منها رمزاً لبلوغ الخلاص عند العثور عليها.

٤ ـ نظريات قروسطية عن الترميز

(١) في سفر التكوين ٣٧، ٢٨ نقرأ «وباعوه للأسمعيليين بعشرين من الفضة».

(٢) في العهد الجديد، الرسالة إلى العبرانيين ١١، ٥ نقرأ «بالأيمان رفع الله أخنوخ إليه من غير أن يرى الموت».

(٣) ترد العبارة في المزمور ١١٣، ١ وليس ١١٤ ـ ١ كما يورد المؤلف هنا وفي الإشارة السابقة إلى نفس المزمور.

٥ ـ الترميز والفرد

(١) حب القصور Courtly love أصح من عبارة (الحب العذري) و (الحب الأفلاطوني) وهو ما شاع خطأ في ترجمة العبارة. فالصفة Courtly مشتقة من «القصر» وتصرفات أصحاب القصور التي يغلب الظن أنها لم تعرف العذرية ولا الأفلاطونية منذ كانت القصور.

٦ ـ الترميز والهجاء

(١) الإصلاح الديني: بدأ في أواسط أوربا على يد مارتن لوثر كما هو معروف في خروجه على الكثلكة وسلطة الكنيسة وإقامته ما عرف بالاحتجاج Protesto الذي أقام البروتستانتية. لكن (الإصلاح المعاكس) بدأ في إسبانيا الكاثوليكية، وبخاصة بعد خروج العرب من الأندلس عام ١٤٩٢ وتوحد الممالك الكاثوليكية في إسبانيا ضد أي حكم غير إسباني.

(٢) أصحاب الطريقة Methodism فرقة مسيحية نشأت في بريطانيا على يد الكاهن <جون ويسلي> (١٧٠٣ ـ ٩١) وأخيه چارلز (١٧٠٧ ـ ٨٨) تقوم على ضبط النفس الشديد ومراجعة السلوك بدقة، تسعى إلى خدمة الفقراء وبخاصة أيام الثورة الصناعية. كتب مؤسسها حوالي ٤٠ ألف موعظة.

(٣) دورات المعجزات المسرحية Miracle plays هي دورات أو حلقات مسرحية كانت تقدمها الكنيسة في العصور الوسطى، تعرض فيها قصص الكتاب المقدس تمثيلاً في ساحة الكنيسة أو قربها، يقصد منها تعليم الناس أصول المسيحية من خلال عرض القصص بأسلوب يحاول الابتعاد عن رتابة المواعظ داخل الكنيسة.

ss

مراجع مختارة

Bibliography

For editions generally, the reader is referred to the standard bibliographies and works of reference. Most of the books listed below contain a bibliography.

E. AUERBACH, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, tr. W. R. Trask, Princeton, 1953.

Scenes from the Drama of European Literature, New York, 1959.

J. A. W. BENNETT, *The Parlement of Foules. An Interpretation*, Oxford, 1957.

Chaucer's Book of Fame. An Exposition of 'The House of Fame.' Oxford, 1968.

M. W. BLOOMFIELD, *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept with Special Reference to Medieval English Literature*, East Lansing, 1952.

Piers Plowman as a Fourteenth-century Apocalypse, New Brunswick, 1961.

R. BOSSUAT, *Alain de Lille. Anticlaudianus*, Paris, 1955.

E. DE BRUYNE, *Etudes d' Esthétique Médiévale*, 3 vols., Bruges, 1946. See especially Vol. III.

G. B. CAIRD, *The Revelation of St. John the Divine*, London, 1966.

E. R. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, tr. W. R. Trask, London, 1953.

C.H. DODD, *The Parables of the Kingdom*, 2nd edit., London, 1961.

E. R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley and Los Angeles, 1951.

D. L. DREW, *The Allegory of the Aeneid*, London, 1927.

A. FLETCHER, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, 1964.

A. FOWLER, *Spenser and the Numbers of Time*, London, 1964.
N. FRYE, 'Ethical Criticism: Theory of Symbols', the second essay in *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957.
J. A. GILES, *Opuscula Scientifica*, Vol. VI of *Venerabilis Bedae Opera*, London, 1843. (Contains *De Schematibus et Tropis Sacrae Scripturae*, *De Temporibus* and *De Temporum Ratione*.)
W. K. C. GUTHRIE, *Orpheus and Greek Religion*, London, 1935.
K. HIEATT, *Short Time's Endless Monument. The Symbolism of the Numbers in Edmund Spenser's 'Epithalamion'*, New York, 1960.
E. HONIG, *Dark Conceit. The Making of Allegory*, London, 1959.
G. HOUGH, *A Preface to the Faerie Queene*, London, 1962. See especially Chapter VI, 'Allegory in The Faerie Queene'.
W. W. JACKSON, *Dante's Convivio Translated into English*, Oxford, 1909.
G. R. DE LAGE, *Alain de Lille. Poète du XII^e^ Siècle*, Montreal and Paris, 1951.
J. LAWLOR, *Piers Plowman. An Essay in Criticism*, London, 1962. See especially Chapter VI, 'Allegory, Similitude and Wordplay'.
C. S. LEWIS, *The Allegory of Love*, Oxford, 1936.
R. S. LOOMIS, ed., *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, 1959.
H. DE LUBAC, *Exégèse Médiévale*, 4 vols., Paris, 1959–63.
J. MACQUEEN, 'Tradition and the Interpretation of the *Kingis Quair*', *R.E.S.* xii (1961), pp. 117–31.
'*As You Like It* and Mediaeval Literary Tradition', *Forum*, i(1965), pp. 216–29.
'Ane Satyre of the Thrie Estaitis', *Studies in Scottish Literature*, iii(1966), pp. 129–43.
Robert Henryson. A Study of the Major Narrative Poems, Oxford, 1967.

É. MÂLE, *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*, Tr. D. Nussey, London, 1961. (First published in English as *Religious Art in France: XIII Century. A Study in Mediaeval Iconography and its Sources of Inspiration*, London, 1913.)

C. MOORMAN, '"The Tale of the Sankgreall". Human Frailty', Chapter VI of *Malory's Originality. A Critical Study of Le Morte Darthur*, ed. R. M. Lumiansky, Baltimore, 1964.

G. MURRAY, *Five Stages of Greek Religion*, London, 1935. See especially the Appendix.

C. MUSCATINE, 'The Emergence of Psychological Allegory in Old French Romance', *P.M.L.A.*, lxviii (1953), pp. 1160–82.

C. G. OSGOOD, *Boccaccio on Poetry*, Princeton, 1930.

G. R. OWST, *Literature and Pulpit in Medieval England*, 2nd edit., Oxford, 1961.

A. A. PARKER, *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599–1753*, Edinburgh, 1967.

D. W. ROBINSON, Jr., *A Preface to Chaucer. Studies in Medieval Perspectives*, Oxford, 1963. Valuable material, but the book as a whole is to be used with extreme caution and scepticism.

E. SALTER, *Piers Plowman. An Introduction*, Oxford, 1962. See especially Chapter III, 'The Allegory of *Piers Plowman*; Nature and Meaning.'

J. SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York, 1953.

B. SMALLEY, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, 2nd edit., Oxford 1952.

C. SPICQ, *Esquisse d'une Histoire de l'Exégèse Latine au Moyen Age*, Paris, 1944.

W. H. STAHL, *Macrobius. Commentary on the Dream of Scipio Translated with an Introduction and Notes*, New York and London, 1952.

SS

P. TOYNBEE, *Dantis Alagherii Epistolae, The Letters of Dante,* Oxford, 1920. The letter to Can Grande della Scala is Epistle X.

R. TUVE, *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and their Posterity,* Princeton, 1966.

E. VINAVER, *The Works of Sir Thomas Malory,* single volume edition, London, 1954. References are to this edition.

ss

■ ١٥ ■

الرعوية

تأليف: بيتر ف. مارينلّي

Pastoral

by Peter V. Marinelli

١ ■
الرعوية

١ ـ الرَّعوية في المنظور:

قريباً من بداية الكتاب الثامن من مطوّلة <وردزورث> بعنوان المقدمة، وهو القسم الذي يحمل العنوان «استذكار ـ محبة الطبيعة تقود إلى محبة الإنسان» ثمة مقطع في حدود مئتي بيت يحمل أهمية خاصة للتراث الرعوي. يبدأ المقطع بفقرة مشهورة عن نمو محبة الشاعر للإنسانية، وهي فقرة تنتهي بتوكيد واضح يبرز طبقة من بسطاء الناس:

وعندي، يوم تحوّلتْ مشاعري أول الأمر
عن الأقارب والأصدقاء ورفاق اللعب، لتعبّ
من محبة المخلوق البشري في ذاته المطلقة،
كانت طيبة القلب الملحوظة تلك
تصدر عن ينابيع، تزدحم هناك،
حيث تسود الطبيعة فتملي من الواجبات
والمشاغل مما يزينه جمالها.
وكان الرعاة أول أناس بعثوا فيَّ السرور... (١٢١ ـ ٨)

إن كلمة «الرعاة»، التي يبرزها الشاعر، تحمل قوة استذكار لمن يقرأ في التراث الأوربي ـ لكن أصداء الكلمة قد تنقلنا فجأة إلى استذكار محزون لتلك المروج والمراعي في «أركاديا»[١] الذهبية التي تصفها الرعوية الكلاسية، لذلك يسارع

<وردزورث> إلى توضيح ما يريد. وهو يفعل ذلك بالتطرّق إلى سلسلة من الذكريات الريفية التي تسرد بمحبة تطوّر الرعويّة المبكّرة، وتفصلها في الوقت نفسه عن مفهومه الخاص لذلك النمط من الحياة وما توحي به من أدب. وهو يتناول المسألة بسلسلة من التعريفات السلبية. فالرعاة الذين يعنيه أمرهم ليسوا أولئك الذين كان <ساترن>[٢] يسوسهم في براري <لاتيوم> والذين خلّفوا لنا «نحن الذين نكدح في آخر الزمان/تراثاً مضيئاً من العصر الذهبي». وهم ليسوا أولئك الذين «وسط الأقاصي الأركادية» شيّدوا تراثاً من «السعادة، تشيد بها أغاني الإغريق». وهم ليسوا أولئك الذين أدخلهم «نبوغ شكسبير» إلى غابات <آردن> أو المغاني الريفية حيث راحت <پيرديتا> و <فلوريزيل> «يرقصان معاً، مليكة العيد، والمليك»[٣]. وأخيراً، هم ليسوا «كمن روى عنهم سپنسر»؛ وقد يعزى هذا الإيجاز في الإشارة إلى وفرة الأشكال الرعوية عند هذا الشاعر. فالراعي الذي يقوم بدور مهم في التطور الروحي لدى <وردزورث> أقرب إلى نمطٍ أساليبُه الريفية وعاداتُه هي «نتيجة غير باذخة لحياة/ لا تطمع بأكثر من الحاجات الأساسية...» فالبيت «ناعمة كانت حياة القطيع والراعي في الأيام الخوالي» يحدد الفرق بوضوح: المخلوقات الوهمية في الرعوية القديمة من جهة، والراعي الحقيقي في الأزمنة الحديثة من جهة أخرى. ومع وجود نقاط التقاء بين الإثنين - فالأخير كذلك يستطيع «تنعيم مزمار القصب على ألحان حبّ رقراقة» وهو أحياناً يقضي ساعات من «ملذّة غير مجهدة، لا كدح فيها/ أكثر من نحت قصعة من خشب الزان» - نجد الشاعر دائم الوعي بأن معاصريه غالباً ما يسيرون تحت سماوات أقل رحمة وصفاء من تلك التي كانت تظلل البحر المتوسط في القديم، وفي بطاح من ثلوج الشتاء، وعناء الكدح، وراعب الرياح

ووحشه الوحدة. وهي نزوع مثالي من خيال الشاعر، نجد الراعي الحقيقي يتخذ شكلاً عملاقاً، فيغدو إذ يواجه السماء وحيداً «شيئاً متفرّداً سامياً». وربما كان الراعي الحديث في جمعه السموّ إلى الواقعية هو الذي دفع <وردزورث> إلى المقارنة أخيراً بين المخلوقات الناعمة في أوهام <أركاديا> وبين ما هو في الأساس كائن أخلاقي:

هذا المخلوق،
روحاني يقارب
ما يوجد في الكتب، لكنه أكثر منها في السمو؛
كائن أكثر شبهاً بما يصنع الخيال
من <كورين> الممراح في الخمائل، الذي يحيا
من أجل أوهامه، أو ليرقص كل ساعة
مكللاً بالزهور، يدور حول <فيليس> -
كان، من أجل بقاء النوع، إنساناً
مألوفاً للكثيرين؛ زوج وأب؛ متعلّم،
قادر على التعليم والنصح؛ يقاسي مع الآخرين
من الرذيلة والحمق، والتعاسة والخوف...
(٢٨٢ - ٩١)

تمثل الفقرة التي اقتطعنا منها هذه المقتطفات عالماً مصغّراً لجنس الرعوية القديم؛ وهي تستذكر، بنبرة تكاد تكون رثائية، عصرها العظيم وتنوعها الهائل؛ وتمثل شهادة على موتها في أواخر القرن الثامن عشر، وعلى ولادتها الثانية في القرن التاسع عشر في هيئة مختلفة تماماً. وإذا كانت الرعوية تعني شيئاً بالنسبة لنا في الوقت الحاضر، فإنها كذلك إذا كانت قادرة على الخروج من مطاويها القديمة في مراعي <أركاديا> لتقيم في مرابع الريف من العالم الحديث، التي تتقلص يومياً بفعل تجاوزات الحضارة عليها، فتزداد قيمتها يومياً نتيجة لذلك

بوصفها تعبيراً عن نزوعنا نحو البساطة. وفي المعنى الحديث، تكون الرعوية مصطلحاً شديد الاتساع والشمول كثير البعد عن المعنى المحدّد المتميّز الذي كان يعزى إليها في الأزمنة الأولى. وهي نادراً ما تشير إلى أدب يتعلق برعاة حقيقيين، فضلاً عن أهل <أركاديا>. فهي اليوم تشير إلى أي أدب يعالج تعقيدات الحياة البشرية في إطار من البساطة. وكل ما هو مطلوب أن تتعاون الذاكرة مع الخيال للكشف عن ماضٍ غير بعيد يتّسم بالبراءة النسبية ويبدو أكثر إمتاعاً من حاضر قاسٍ، يخيّم عليه النمو التقاني أو ظل التقدم في السن. ثمة بعض روايات القرن التاسع عشر، كما عند <جورج اليوت> مثلاً، تعالج الحياة في مشاهد ريفية في فترة سابقة على الثورة الصناعية، وتعبّر عن التحرك من التعقيد إلى البساطة في الزمان، وفي المكان كذلك. وفي مثال أكثر حداثة، استبدلنا البدئية الناعمة في <أركاديا> بأخرى قاسية في <نيو هامشاير> واستطعنا بذلك أن نتحدث عن الجزء الرعوي في شعر <روبرت فروست>. وقد تعلمنا من <وليم أمپسن>أن نجد رعوية اجتماعية في أعمال شديدة الاختلاف عن بعضها مثل **أوپرا الشحاذ** و **أليس في بلاد العجائب**. أو أننا قد بدأنا بتحويل مظاهر العصر الذهبي الرعوي إلى زمن البراءة الذي يستطيع كل فرد تذكّره، لنتحدث عن رعوية الطفولة. فأما أن المكائن قد دلفت إلى الحديقة، أو أن عالم الخبرة الناضجة قد بدأ يلقي بظلاله المديدة: ومهما يكن من أمر، فقد مضى زمن طويل منذ أن غادر الرعاة، ولم يتركوا أية عناوين.

ففي مواجهة التراث الأدبي للرعوية إذن، وفي مقابلته مع عالم من الواقع الرعوي المعاصر أو الذي قد ظهر لتوّه، يكون <وردزورث> وبعض من سبقه من الشعراء مباشرة، مثل <جورج كراب> قد وضعوا حداً، وإلى الأبد كما يبدو، بين

الـرعـويـة الكـلاسيـة والحـديثـة. فـالإسمـــان <كـورين> و <فيليس> يميزان جنساً شـاملاً من الـرعاة والـراعيات في التراث القديم، ولا أثر لهما إلا في عالم الأدب؛ ومقامهما في بلد ذهبي من صنع الخيال يدعى <أركاديـا> وزمانهمـا ذلك الزمان غيـر المحدود الـذي يصاحب الـذهن في تراجعـه عن الواقع. وهما ليسا من الرعاة في شيء، لأن ما يعنيهما حقاً هو الحب والشعر، فهما في الواقع مناسبة للشعر. وعلى النقيض من ذلـك نجـد الـرعـاة الحقيقيين عنـد <وردزورث>؛ فهم يعيشـــون في مغـــاني الـــريف حـــول وادي <گـــراسميـــر> و <هيلڤيلين> ويتجـوّلـون في عـالم الحـاضـر أو في عـالم الماضي القريب؛ وهم مادة الشعر وموضوعه. ففي عام ١٨٠٠ عندما نشر <وردزورث> قصيدة عن حياة الرعاة المعاصـرة، واقعية ولو على شيء من المثالية، بعنـوان «مايكـل» وتجرّأ فأضاف «قصيدة رعوية»، فإنه كان في الـواقع يتحـدى مفهومـاً شاملاً من الرعوية: لقد تولّت أيام <كورين> الرقيق. وقبـل ذلك التاريخ، في عام ١٧٨٣، عندما راح <جورج كراب> في قصيدة «القرية» يقول شاكياً: «التغنّي بالرعاة مطلب سهل» فإن قلقه على الراعي المجهد الذي يضطر إلى الإستجداء من «يد الطبيعة البخيلة» قد دفعـه إلى هجوم صـريح على تقـاليد الرعوية الكلاسية:

أنا أعرف حقاً أن للحقول والقطعان هوى

في نفوس من يرعى ومن يزرع؛

ولكني وسط هذه المشاهد البهيجة إذ أرقب

أهل تلك الأصقاع فقراء مجهدين،

وألمح شمس الظهيرة، بأشعتها المتوهجة،

تتلاعب فوق رؤوسهم الحاسرة وأصداغهم العَرِقة

ss

بينما بعض أصحاب الرؤوس الضعيفة والقلوب الواهنة
يندبون حظهم، مع الحفاظ أجسادهم،
عندها هل أجرؤ على إخفاء تلك البلايا الحقيقية
تحت أغطية براقة من زائف الشعر؟

(١/٣٩ - ٤٨)

فحتى من مثل هذه العجالة في النظر إلى الرعوية، من وجهة بعض من لديهم وعلى أيديهم انتهى عهد واحدة من أقدم صيغ الرعوية وأطولها عمراً، يبدو واضحاً أن تعريف الرعوية ليس بالأمر اليسير. ففي المقام الأول، منذ الوقت الذي غابت فيه الرعوية - منذ عهد الرومانسيين فصاعداً - تغدو جميع الأساطير الرعوية في جوهرها أساطير رعوية تختصّ أصحابها. وفي المقام الثاني يتضمن تغيير الأسطورة تغييراً في الموقف. ففي أسطورة <أركاديا> العامة نحن في عالم من الفراغ والغناء والحب في صورة مثالية؛ وفي الأسطورة الخاصة، مما يدعوه <وردزورث> بإسم «جلال الصدفة المحض» نجد عالماً واقعياً، رغم دفعه نحو المثالية، متشابكاً بعاطفة إنسانية جيّاشة قد لا يطيق منها فكاكاً. هنا لا تكون مشاعر الإشفاق والحنق غريبة وحسب، بل إنها لا تنطبق أبداً على الراعي في نمط الرعوية القديم. فمن النظرة الأولى، يبدو أهل <أركاديا> في سعادة نسبية في حياتهم وعلى درجة من البعد عن الواقع بحيث يكون الإشفاق على مصيرهم مسألة غير واردة أبداً. والقضية ليست محض قسوة في قلوب أجدادنا، ولا بد من تفسير لهذه النقطة. عموماً، يبدأ نمط الرعوية القديم بمفهوم عن الإنسان والطبيعة البشرية ويضعه في صورة بعينها، هي صورة الراعي، بحيث تكون بساطة حياته هي الهدف الذي يسعى إليه الوجود جميعاً؛ وفي تلك الحياة لا تكون التفصيلات الفردية من متاعب

وتقلبات موضع توكيد، كما لا تكون موضع تجاهل، بل هي مسائل غير واردة. يبقى الراعي أولاً وقبل كل شيء رمزاً للبشرية، نمطاً عاماً أكثر منه خاصاً، أحزانه وأفراحه عامة. والمسألة مقلوبة في الرعوية الرومانسية، التي تبدأ بشخص بعينه، تؤكد على حَظِّه التعيس في الحياة، ثم تعظِّمه إلى درجة يصعب قبولها، حتى يغدو مثالاً هائل الحجم، رمزاً للبشرية جمعاء. وفي الرعوية الحديثة، تكون صورة الراعي، المثالية أو الواقعية، غائبة تماماً، بعد أن حلّ محله شخص بسيط نسبياً، قد يكون العامل، ويغلب أن يكون الطفل.

إذا استطعنا القول إن الرعوية الأولى كانت محض زينة وملاحة، مع كثير من الرقّة، وإن الرعوية الرومانسية والحديثة فلسفية وعطوفة، غدا من السهل معرفة مواقع اهتمامنا وتعاطفنا. لكن المسألة ليست على هذه الدرجة من البساطة، بالطبع، لأن الرومانسيين قد خرجوا على الرعوية القديمة أيام تدهورها. وليس ثمة من شك بوجود تقليد يتصف بالزخرفة والحنين المحض في الرعوية المبكرة وبخاصة في شكلها الغنائي، ومع أن نتيجتها المنطقية قد تظهر في تعابث <ماري أنطوانيت> وهي تقوم بدور الراعية في قرية رعوية أُقيمت في <ڤرساي> لهذا الغرض، فإن تلك الرعوية قد لقيت قبولاً وهوى في نفوس بعض النقاد المحدثين أحياناً، ممن يرى في الرعوية شكلاً بسيطاً في أساسه. وهؤلاء النقاد أنفسهم يحملون في العادة على الرعوية في صورها الفلسفية والهجائية والأخلاقية والترميزية، وهو ما يمثل القسم الأعظم من الفن الرعوي الجاد المعقّد ابتداء من العالم القديم حتى أواخر عهد الإنبعاث. إن ما يقال عن «إفساد الرعوية» لتلك المناحي الأدبية الفذة يقودنا في النهاية إلى المنطقة الحرام من الذوق الشخصي، لكن ذلك

لا يمنعنا من غربلة قضاياها الكبرى. فإذا كانت رعوية التزويق في واقعها مجالاً للتذوّق، فإن الرعوية الجادة مجالها التـذوق إلى جانب ما يدعوه <روزيتّي> بإسم الجهد الفكري الأساس. وفي واقع الحال تكون الرعوية اللاحقة على <أركاديا> برمّتها رعوية قد اغتصبت إسماً؛ فالغرائز التي تولّد الحنين إلى البساطة توجد في كل زمان ومكان، بحيث يمكن القول إن الرعوية لذلك توجد في المنطوى من طبيعة البشر، لكن كل <أركاديا> خاصة، يخلقها مؤلف حديث أو يكتشفها ناقد حديث، إنما تتطلع وراءها نحو <أركاديا> الأصلية، بوصفها مصدر وجودها. من أجل ذلك كان هذا الكتاب يعنى بالدرجة الأولى بتعقيدات الرعوية القديمة، وبخاصة الصنف الجاد منها دون صنف التزويق.

ثمة صعوبة ثالثة ينطوي عليها تعريف الرعوية. فإلى جانب مسألة الحدود التاريخية التي تكشفها أبيات <وردزورث> تتضح مسألة أخرى تتعلق بالأشكال التي تتخذها الرعوية، وهي مدعاة لشيء من النظر. ففي التخطيط الذي يستدعي فيه <وردزورث> تطور الرعوية ندرك أنها لا تظهر في الشكل المحدد الذي ولدت فيه وحسب (في «أغاني الإغريق» أو أناشيد ثيوكريتوس) بل أنها تتغلغل في الدرامه، كما عند شكسبير في **كما تهواه** و**حكاية الشتاء**؛ وفي المرثاة، كما عند <سبنسر> في <أستروفيل>؛ وفي الملحمة، كما عند <سبنسر> في **مليكة الجان**. ولو شئنا التوسع في ما عرضه <وردزورث> لاستطعنا بالطبع أن نضيف إلى أناشيد الرعاة والريف والدارمه الرعوية والمرثاة بضعة أنماط أخرى من الأدب الرعوي: الغنائيات الريفية الممتدة من نمط <پاستوريل> الفرنسي في

العصور الوسطى حتى أغاني <مارلو> و<رالي> وصولا إلى <هاوسمن> و<فروست>؛ والحكاية الأسطورية الرعوية أو «الملحمة الصغرى» كما عند <بوكاچيو> في آميتو و<درايدن> في أنديميّن وفيبه، والقناعية الرعوية كما عند <سدني> و<جونسن> و<ملتن>؛ والرواية الرعوية كما عند <لونگوس> و<سانّزارو> و<سدني> و<مونتمير>؛ وقد نفيد من الشمولية الواسعة في استعمال المصطلح هذه الأيام فنضيف <لوري لي> الكاتب البريطاني المعاصر الذي تشكل ذكرياته الساحرة عن طفولته في إقليم <گلوسترشاير> مثالاً فريداً من رعوية الطفولة. لكل واحد من هذه الحالات، إذن، علينا أن نجد طريقة للحديث عن الرعوية واستعمالاتها المختلفة، طريقة تدرك أن الرعوية قادرة على اتخاذ شكل يختصّها ويستطيع كذلك التغلغل في أشكال أخرى فتكون عنصر إبداع؛ وبعبارة أخرى، علينا أ نجد طريقة تصف قدرة الرعوية، وهي في المعروف عنها أكثر الأشكال الشعرية تواضعاً، وتفسّر طاقتها على عزف لحون دونها ما يصدر من أنغام الناي في يد الراعي، قدرتها على التزواج والإستطالة خارج الحدود.

والذي يبرز من قائمة بأسماء كتّاب الرعوية منذ عهد <ثيوكريتوس> إلى يومنا هذا فكرةٌ تنمّ عن التواصل والتنوّع، والغنى والغزارة، في مفهوم الرعوية. وإذ تبلغ الرعوية هذه الدرجة من الإزدهار، لا بد لها من معاناة تعقيد في المصطلحات المستعملة في وصفها. فهي لم تبرز بوصفها المصطلح الأوحد دون متازع، ففي الفقرة السابقة تحدثنا بشكل عام غير محدد عن أناشيد الريف وأناشيد الرياض والأغنية الرعوية[٤]؛ ولنا أن نضيف القصيدة الرعوية. فالأنشودة الروضية هي المصطلح العام الذي نصف به أشعار <ثيوكريتوس>؛

والإسم مشتق من الكلمة الإغريقية التي تفيد «الصورة» وهي لا تُشير إلى نمط شعري قدر ما تصف قصيدة قصيرة، وصفية أو قصصية، ذات طبيعة صورية أو مثالية. والأغنية الريفية شكل من الكتابة أقل تحديداً من سابقه، فهي في جذرها الإغريقي لا تفيد أكثر من «مقتطف» من أعمال كاتب، وقد تؤكد فكرة الإيجاز التي سبق أن رأيناها في الأنشودة الروضية. أما القصيدة الرعوية فهي تحمل مزيداً من الغموض؛ فهي في جذرها الإغريقي تفيد «القيّم على الماشية» الذي يختلف عن راعي الغنم أو راعي الماعز، وتمثل تحسّناً في المنزلة الإجتماعية عند شخوص الشعر الرعوي؛ وفي وقتنا الحاضر يغلب أن تتخذ مظهراً هازلاً يوحي بعوز الريفي إلى الحذلقة، وبخَرَقٍ مضحك يؤدي إلى النيل من الصفات المثالية الموجودة في كل من الأنشودة الريفية والروضية.

ويبدو أن الرعوية إذن أكثر المصطلحات شمولاً مما يصف هذا النوع من الكتابة، وهي صفة تستعمل في صيغتي المفرد والجمع، مما يؤدي إلى تعقيد أخير. فنحن نقصد بالرعويات نوعاً من الشعر بعينه: أناشيد <ثيوكريتوس> أغنيات <فرجيل> و<سبنسر>، رعويات <بوب>، وجميعها قصائد من نفس النمط الشكلي، قصائد «خليط» من الوصف والحوار والقصص الجزئي، وبعضه درامي، وترد في العادة، وليس دائماً، على الوزن السداسي أو الخماسي التفعيلات. كان النقاد من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر يحسبون الرعوية بهذا المعنى نوعاً أو جنساً أدبياً بعينه، مثل المأساة والكوميديا والهجاء أو الملحمة، تمتلك مثل هذه الأجناس حدودها الخاصة. ولكننا عند الحديث بشكل أوسع، نقصد بالرعوية في صيغة المفرد نظرة للحياة، أو «خليقة»[٥] دالّة، يمكن أن توجد

وحدها، كما عند الشعراء السابق ذكرهم، كما يمكن أن تسِمَ أشكالاً أخرى من الأدب مثـل الدرامـه، التي يمكن أن تكون رعوية جميعها (كما في مسرحية **كما تهواه**) أو تكون رعوية في جزء منها (كمـا في مسرحيـات **حكايـة الشتاء** أو **سيمبلين** أو **العاصفة**). ومن هنـا تكون كلمـة الرعـوية إشـارة إلى الشكل والمضمون معاً.

والصفة الكبرى في الشعر الرعوي أنه يكتب عند الشعور بفقدان عالم مثالي، أو في الأقل أكثر براءة، ولكنه ليس مفقوداً إلى درجة تمحو ذكراه بحيث يستحيل إجراء تواصل خيالي بين الواقع الراهن وبين كمال الأمس الغابر. وكما قال البـروفسور <كيرمود> (**الشعـر الرعـوي الإنكليزي**، ص ٥) فـإن الشعر الرعوي لا يظهر أبداً في زمن، كالـزمن الحاضـر، يوجـد فيه أطفال لم يروا بقرة قط. فالأدب الرعوي إذن، يكتب من وجهة نظر لنا أن نصفها بالحذلقة. فالحنين لا يمكن أن يكون شعور أولئك الذين لم يجرِّبوا خسارة أو ضياعـاً، فالـرعاة لـذلك لا يَكتبون شعراً رعوياً. ولو كانوا قادرين على أي نوع من الإنتاج الشعري لكان الاحتمال أن يكتبوا بروح عدائية تجاه تعاستهم، أو بـروح راضية عن سعـادتهم النسبية: وكـلا الأمرين يخـرِّب التوازن الدقيق الذي يحافظ عليه النمط الرعوي. فالفن الرعوي في أساسه فن النـظرة إلى الوراء، و<أركـاديا> منـذ خلقت كانت وليدة الحنين الكئيب المحزون. والشاعر الرعوي يعكس العملية (ويعكس معها «تقدم») التاريخ.

إن اهتمام الرعوية بالزمن هو الذي يجعلها، أولاً وقبل كل شيء، عـالميـة في طـابعهـا، لأن واحـدة من أعمق الغـرائـز المتجذِّرة في البشر الادعاء بانشغالنا الشديد بـالعالم المـادي، والبحث عن مهرب من الحاضر الذي يغمرنا إلى ماضٍ نقيّ،

أو مستقبل مجهول ينقذنا. هذان هما المهربان الوحيدان الممكنان، عدا عن تمجيد التلذذ باللحظة الحاضرة؛ فالنظر أماماً إلى المستقبل ينتج أدب العالم الأمثل، والنظر وراءً إلى الماضي ينتج رؤى <أركاديا>. تبدأ الرعوية يوم بدأ <ثيوكريتوس> يتذكر طفولته في صقلية من أبهاء الإسكندرية الباذخة في النصف الأول من القرن الثالث. كانت الرعوية وثنية في أصولها، وسرعان ما غدت مسيحية بفعل الصدفة السعيدة في تماثل المعنيين في كلمة <پاستور> اللاتينية، التي تفيد «الراعي» كما تفيد «القس»، وبتأثير الحياة الرعوية التي تصفها الكتب المقدسة: الراعي هابيل، الراعي داود، المسيح الراعي الصالح، حَمَل الإلّه، الرعاة الذين حضروا ميلاد المسيح، المحيط الرعوي الشامل في «نشيد الأنشاد». فحياة الراعي، كما أشار <أرنست كرتيوس> (ص ١٨٧) هي نمط رئيس من الوجود البشري؛ وهي توجد في جميع الحضارات ومنذ البدء. لكن الحياة البشرية تتحرك دوماً باتجاه التعقيد. ففي التراثين الأوربيين، الوثني والمسيحي يرتبط الوجود الرعوي داخلياً بإقامة المدن: يُقدِم الراعي <پاريس> على خطوة مغلوطة، وتكون النتيجة تدمير مدينة، وبتفرق سكانها تشيّد مدن أخرى. وآدم في الجنة أقدم على غلطة أخرى، وكان الخروج نتيجتها، فدفع بجنس البشر لينخرط في مجتمعات جديدة تكون المدينة مركزاً لها. والنقيض من المراعي المنفتحة هي المدينة المقيِّدة، التي قد تمثل تقدماً من ناحية، لكنها (وهذا شعور عام كذلك) تفعل ذلك بثمن باهظ، لذلك قد تمثل المدينة تدهوراً، مهما تكن قد قدّمت من دليل على سيطرة الإنسان على فنون وعلوم لم يكن يعرفها أبو البشر.

إن الخروج من الجنائن إلى المدينة يقع في المنطوى من المفهوم المسيحي بأنه النتيجة المباشرة للسقوط[٦]. وإذ تتردد في كل صدر أصداء في مقولة <صاموئيل جونسن> أن «من تعب من لندن يكون قد تعب من الحياة» فإن النظرة الأقرب إلى المألوف قد عبّر عنها <كوپر>[٧] في قوله: «الله صنع الريف والإنسان صنع المدينة». فالرغبة الموجودة في كل مكان للهروب من المدينة هي في الواقع رغبة للهروب من ظروف وقعنا فيها بسبب السقوط من الجنة، والتي تكون المدينة نتيجة لها، على ما في المدينة من روعة. وفي النهاية، لذلك، تكون الفكرة الدائمة في الرعوية بحثاً عن البساطة بعيداً عن تعقيد يمثله مكان محدد (الإسكندرية، روما في عصور المسيحية الأولى، بلاطات إيطاليا في عصر الإنبعاث، لندن في عهد اليزابيث أو بدايات القرن الثامن عشر) ويكون الهروب منها إلى مغاني ريف <أركاديا>؛ أو يكون هروباً من فترة محدّدة من الوجود البشري الفردي (مثل مرحلة البلوغ) ويكون اللجوء إلى رؤى الطفولة. تبحث الرعوية جميعاً عن البهاء الأول، لكن الطرق المختلفة التي تتوسل بها نحو ذلك البهاء هي الأساس في خصوبتها وتنوعاتها المفصلة.

في تعريف كثرت الإشارة إليه، على ما فيه من بساطة معقدة، قال <البروفسور إمپسن> مرة في تعريف الرعوية إنها في جوهرها «عملية التعبير عن المعقّد بالبسيط» (ص ٢٣). وفي رأي يختلف قليلاً عن التوكيد، يرى <البروفسور كيرمود> أن الرعوية في جوهرها صراع في إطار الطبيعة والفن (الشعر الرعوي الإنكليزي ص ٣٧ ـ ٤٢). ومهما اشتط الخيال، ليست الرعوية في المنطوى أدب هروب بالمعنى السائر، إن لم يكن لشيء فلأن <هوراس> قد قال مرة إن الذين «يجوبون البحار»

لا يفلحون إلا في الانتقال من سماوات إلى أخرى، لا في تغيير ما تنطوي عليه أرواحهم أو طريقة تفكيرهم، وهو قول أغرم بتكراره أدباء القرن الثامن عشر. إن اللجوء إلى <أركاديا> وحياة الرعاة لا يحرّر سكان المدينة من تعقيد حياتهم المعتادة. كما أن الوصول إلى <أركاديا> بأية وسيلة (وثمة وسائل كثيرة) أو لأي غرض (والبحث عن بعض أنواع الحريات هناك قد يكون موضع لوم أخلاقي) لا يؤدي إلا إلى إبراز مشكلات المرء بصورة أكبر حدّة، إذ يراها تتضخم في سياق جديد من البساطة، يرى الفن في مواجهة الطبيعة فيضطر إلى استخلاص نتائج عنهما. إن قضايا العالم الكبير أو قضايا سن البلوغ تتحول إلى <أركاديا> أو إلى حدائق الطفولة السحرية كأنها تتحول إلى مكان وزمان يسهّلان النظر فيها بشكل أفضل؛ فتتخذ تلك القضايا مسحة موضوعية بسبب عزلها، وقد تؤدي العملية إلى توضيح الدوافع التي ولّدت الرغبة في الهروب في المقام الأول. إن الحافز نحو الرعوية، بما فيه من شمولية، لا بد أن يوحي برغبة الروح المتعبة نحو الهروب، لكن الهروب، كما سوف يتضح، ليس إلا أمراً مؤقتاً، وهو مقدمة للعودة. فإذا كنا لا نملك مدينة دائمة، فنحن فوق ذلك لا نملك جنينة دائمة.

من أجل ذلك يكون التناقض بين المدينة والريف أساسياً لنشوء الفن الرعوي المتميّز. ونفس التناقض بين الفن والطبيعة يغلب أن يؤدي إلى ظهور تحوّل في الاحتفاء الغنائي البسيط بعالم الريف إلى معالجة هجائية أخلاقية أو مجازية لمسائل أدخلت إلى حمى <أركاديا> وتتطلب، بفعل قدرتها المستديمة على دغدغة الفكر حتى هناك، تنظيماً وشكلاً يجعلان من تلك المسائل أموراً مفهومة. إن الذين يشكون من إفساد الرعوية بإدخال تلك العناصر الغريبة أو الدخيلة التي تغمم على نقائها

الأصيل لا يدركون أن نبرة من النقد تقع في المنطوى من الرعوية جميعاً منذ بداية وجودها. فهي كامنة في الشكل، في محض الرغبة في الابتعاد عن زمان ومكان غير مقبولين إلى زمان ومكان غيرهما يظن أنهما أفضل. فالهجاء والمواعظ الأخلاقية والترميز جميعها ميول تولّدت عن الرعوية فغدت منفتحة صريحة. وحول مسألة إدخال المواد الغريبة على الجمال الغنائي التلقائي في مشاهد <أركاديا> يسوق <گريگ> ملاحظات قيّمة (ص ٦٧):

> الرعوية، مهما يكن شكلها، كانت دائماً تحتاج وتبلغ ظرفاً خارجياً يبرز محتواها الفعلي. ويندر أن تنشأ المتعة مباشرة عن الحكاية نفسها. عند <ثيوكريتوس> و<سانّزاريو> تظهر هذه الناحية الموضوعية في بهجة الهروب من فرط التحضّر في المدينة؛ وعند <پترارك> و<مانتوان> تظهر في المقصد المجازي؛ وعند <ساچيتّي> و<لورنزو> تظهر في التناقض بين المدينة والحاضرة، مع جميع ما في ذلك من خفة روح؛ وعند <بوكاچيو> و<پوليزيانو> تظهر تلك الناحية بما تفتحه من مجال للأحلام الذهبية ذات الجمال الخلّاب أو البهجة الحسيّة؛ وعند <تاسو> تظهر في الرغبة في تلك الحرية في الحب والحياة، التي طالما قرنها الفلاسفة العاطفيون بالعودة إلى الطبيعة. في جميع تلك الحالات يكون المضمون بحد ذاته مما قد يوصف بقلة الأهمية. فهو لا يكتسب معناه إلا من علاقته بمقصد خارجي لدى المؤلف.

إن طريقة تكيّف الرعوية مع الأشكال المختلفة مسألة ذات أهمية أولى لدينا. ويبقى مع ذلك لُبُّ من المعنى المركزي غير المتغيّر في تقليد الرعوية نفسه. في جميع الأمثلة التي يسردها <گريگ> يتكرر موضوع العودة: عودة إلى الطبيعة، إلى البساطة البدئية في الكنيسة؛ إلى حرية الشوق البدئية، إلى التمتع البدئي بالشوق، إلى أشكال بدئية من الشعور والتفكير. والصيغة المجازية المركزية التي يولدها هذا الموضوع هي صيغة «العصر الذهبي» وهي أول مرحلة مما سننظر فيه في هذا العرض. وباختصار، أرى أن أتناول موضوع الرعوية تحت عناوين «مضمونية» رئيسة. من هذه يكون العصر الذهبي أولها لأنه يمثل الأسطورة العامة الأشمل عن البراءة المفقودة، التي تشترك فيها الرعوية الوثنية والمسيحية، الأولى بحكم مولدها، والثانية بحكم تماثلها مع المفهوم المسيحي عن جنة عدن. يتمثل الكمال الذي يرمز له هذا العصر في صورة خلق <أركاديا> فردوساً للشعراء، تمثل القدرة البشرية على رفع الأمور إلى مستوى مثالي حتى في عصر حديدي، أو قياساً، في حالة ما بعد السقوط من الجنة وما في ذلك من صفات النقاصان وبهذا المعنى تكون <أركاديا> منطقةً وسطى بين الكمال والنقصان، ويتمثل الأخير بلمسة من العالم الخارجي، كما تتلامس سپارطة مع تخوم <أركاديا> الجغرافية التي تقع على حدودها. ذلك العالم من الحرب والطموح والشبق والحظ يدخل <أركاديا> التي خلقتها أحلام الشاعر فيدمرها أو يلحقها به، وهو يدخل في هيئة مُترفيها الهائمين. وثمة فصل أخير مختصر عن رواية الرعوية الطفولية التي بدأها <لونگوس> في دافنيس وكْلُويه، ينقلنا إلى التسليات الحديثة من أحلام <أركاديا>. وهذه المرحلة الأخيرة تتزامن مع اتخاذ الرعوية شكلاً آخر في الرواية؛ والمرحلة السابقة عليها تتزامن مع تطور

أشكال جديدة مفصلة من الرعوية في الدرامه والملحمة وقصص الخيـال الرعـويـة ـ الفـروسيـة؛ والمـرحلة السـابقـة على كـلا المرحلتين تتزامن مع تطور أغنية الرعاة التقليدية.

أسطورة <أريثوسا> القديمة هي في التراث مصدر الشعر الرعوي وراعيته، وتتحدث عن نبع يجري تحت <أريثوسا> في بـلاد الإغـريق، ثم يـظهـر وسط محيط جـديـد في <سيراكيوز&gt؛ وهي رمـز للثبات المتقلّب، وأسـطورة تناسب خصوصاً الأدب الذي توحي به، والفكرة المركزية في وجوده. الثبات مع التغيّر هو بالضبط تاريخ الرعوية بوصفها فكرة معبّرة.

٢ ـ العصر الذهبي:

إن ما يذكره المخلوق البشري عموماً عن زمان أفضل يجد تعبيره الرئيسي في أسطورة العصر الذهبي. يسجل ذلك بشكل كامل وبصور مختلفة في الفترة الكلاسية كل من <هسيود> و<ڤرجيل> و<أوڤيد> و<جوڤنال> و<سينيكا>؛ بينما نجد <بويثيوس> و<جان ده مونگ> و<چوسر> في العصور الوسطى يستخدمونها في صيغة استعارة عن عهد البراءة في جنة عدن؛ وثمة مجموعة من الشعراء يضفون عليها حياة جديدة في عصر الإنبعاث. وهذه باختصار هي العناصر الرئيسة في الأسطورة: ثمة زمان في بداية التاريخ البشري كان فيه <ساترن> يعيش مع <استرائيا> العذراء ربة العدالة في مروج <هسپيريا> وكانت الحياة لساكني الأرض في غاية البساطة والسعادة. كانت الأرض تغلّ ثماراً من دون جهد المحراث أو الجاروف، وكان الرحيق يسيل من الأشجار تلقائياً والجداول تنساب حليباً. ولم تكن أشجار الصنوبر تقطع لصنع عوارض لسفن تغامر في الإبحار إلى بلاد بعيدة، ولا أسوار تحيط بالمدن، كما لم تكن الحرب معروفة. كانت حياة الإنسان قائمة على الراحة وعلى ممارسة الحب الطليق دون قيود من شرف أو أفكار تظلل بالخجل. كانت الحياة تسير في مناخ من ربيع دائم.

إلى هنا، كما نجد عند <ملتن> الذي يصف الحياة في جنة عدن قبل السقوط، وتلتقي مع وصفه هذه الصورة في نقاط عديدة، يوجد الإنسان في تناغم كامل مع الطبيعة، وطبيعته ذاته لم تكن بعد بحاجة إلى تطبّع. هنا يسود عنصران: غياب الطموح والآمال، وهو ما ينطوي تماماً على غياب البخل والكبرياء وهما مصدر الطموح والآمال؛ ورغبة في لذة غير آثمة، وهي بدورها تقوم على غياب الإندفاع إلى الشبق. يؤسس العصر الذهبي نظاماً اقتصادياً وحرية شخصية معاً وهما جزءان توأمان من مركّب أفكار مفرد. وكما سنرى لاحقاً يمكن عزل الواحد أو الآخر (بل الآخر خصوصاً) فيُجعلَ منه موضوع اهتمام عجيب، وقد أشار <ريناتو پوجيولي> إلى النظامين بإسم «رعوية البراءة» و«رعوية السعادة».

عند <ملتن> في الكتاب التاسع من **الفردوس المفقود** تنتهي حالة السعادة هذه بسقوط يتوقعه إثنان من البشر؛ وفي أسطورة العصر الذهبي يكون التوكيد على التدهور لا على السقوط؛ وهو يحدث بدرجات فقط، ويعزى إلى الجنس جميعه، لا إلى أفراد بالذات. وينفى <ساترن> وتبلغ دورة الفصول الربيع الدائم، وتبدأ زراعة الحبوب: نحن الآن في العصر الفضي. ويحدث تدهور آخر في العصر البرونزي، ونجد <أوفيد> في كتابه **المتحولات**، ذلك «المرجع الأكبر» للفكرة، يقول إنه عصر أكثر ميلاً إلى استعمال السلاح، لكنه لا يجانب التقى تماماً. لكن الأسوأ يعقب ذلك: فآخر المراحل هي العصر الحديدي. يبدأ الناس بحفر الأرض بحثاً عن الذهب، وتبدأ الرحلات في السفن للحرب والتجارة، وينتهي ملك الأرض المشاع لحساب حدود معلومة، وتبدأ الصراعات بين الأسر. والنتيجة التي ترمز للعملية جميعها تتمثل بهجر <أسترائيا>

الأرض وانزوائها في السماء. وتسود روح العنف من علياتها في السماء على الأرض جميعاً. فتتردّد عبر العصور في الأدب عبارة تشير إلى محبة الربح اللعينة.

ويتبيّن منذ البدء، إذن، أن الاحتفاء الغنائي بزمان مضى وما يصاحبه من كآبة الحنين إنما تصدر أساساً من بَرَم بحاضر مقيت وانتقاد له. وتفسح الأسطورة مجالاً للمفارقة الساخرة والهجاء. وعلى النقيض مما نجد عند <ڤرجيل> و <أوڤيد> و <سينيكا> نرى <چوڤنال> مثلاً يكشف عن منطويات الأسطورة الهجائية في حملته الضارية على ضروب الشبق والطمع في روما الإمبراطورية وذلك في بداية هجائيته السادسة. وفي عصر الإنبعاث نجد <توماس هاول> في قصيدة غنائية بعنوان «عن العالم الذهبي» يتناول بهجاء صريح مفارقة وجود عصر ذهبي لا ذهب فيهْ:

يرى نفرٌ بأن العالم الذهبيّ قد ولّى
ولكني أراه اليوم في حاضرنا حلاّ
فما من حاجة إلا ويجلبها لك الذهبُ،
لأجل الكسب، جيدة تراها أم بها عطبُ...
لكي أوجز في قولِي أفِدني ما الذي ترنو
إليه اليوم إلاّ والنضّارُ لنيله عون؟
علانية أقول الحق هذا اليوم، لا مكرُ
بأن العالم الذهبي فينا أمره الأمرُ.

مثل الرعوية نفسها، التي لا تظهر إلا بعد أن يكون نرع من الجمال الأصيل قد ضاع، فإن أسطورة العصر الذهبي تظهر عندما يكون الذهب قد اكتشف فعلاً.

في العصر الذهبي، ينظر إلى الحياة البشرية في إطار ما يبعث على التأمل والترفيه، لا في إطار النشاط والفاعلية؛ فهي

حياة مكرسة للمتعة والراحة الصرف دون ما يدفع من طموح. وبكلمة واحدة، الحياة في العصر الذهبي رعوية. يتذكر شكسبير هذا المظهر من تلك الحياة عندما يجعل الدوق وأتباعه في غابة <آردن> «يمضون الزمان في دَعَـه، كما كانـوا يفعلون في العالم الذهبي». فالكلمة اللاتينية التي تفيد «الفراغ»[1] الصرف لم تكن بعـد قد اتخـذت معنى الكسل. والمـذهب الرعـوي وجميع آثاره ترتبط بحياة سابقة على التدهور، والشعر الرعوي في حقيقته قد تكرّس بوصفه شعر تلك الحياة. يقول <مايكل دريتن> في الأنشودة الرابعة (١٦١٩):

ذلك العصر البسيط، كان يغني للحب بنفس البساطة
فجاء التعطش للملك، وللسلطان الأرضي،
فجذب الراعي الصالح من بين ما أحاطه من صبايا،
لكي ينشد للقتل، وللمعارك الضروس.

إن الربط بين الرعوية وبين العصر الذهبي لا بد أن يؤدي إلى الربط بين الشعر البطولي، في الناحية الأخرى من الميزان الأدبي، وبين عـالم التـدهـور. إذا كـانت رحـلات البحث والإستكشاف، وتجييش الجيوش والنهب هي من آثار التدهور، فإن الأدب الذي يصوّر تلك الفعاليات، على ما فيه من روعة البطولة، هو نفسه دليل على التدهور. كان كتّاب عصر النهضة منتبهين دائماً لهذه الحقيقة، ولكن أحداً لم يتنـاولها بمـواجهة مباشرة شجاعة كمـا فعل <كـامويـنـز>. ففي مطولتـه بعنوان لـوسيداس وهي الملحمـة الوطنيـة البرتغـاليـة الكبـرى، وفي اللحـظة التي كـانت حملة <ڤـاسكـو دا گـامـا> على وشـك الإبحار، محوطة بمصير رائع (النشيـد ٤)، نجد شيخاً مجهول الإسم يصرخ في حماس ضـد المشروع بـأكمله، كاشفـاً في

الوقت، ذاته أن الخالق كان عليماً بجانب مظلم من ذلك الفعل البطولي، قديراً أن يُسلكه ضمن رؤياه الشاملة:

> يا أيها الجنس التعيس، يا ورثة حقيقيين لذلك المجنون الذي لم تقتصر خطيئته ومعصيته على أن حكم عليكم بالنفي البائس عن الفردوس، بل أبعدكم عن تلك لحالة الإلهية الأخرى من البراءة البسيطة الهادئة في العصر الذهبي، وأنزلكم عوضاً عن ذلك إلى عصر الحديد هذا، عصر آلات الدمار! والآن يغدو خيالكم الواهن مغرماً بهذا الطيش الذي يصف بجلائل الأعمال والإقدام ما هو ليس إلا ضراوة قاسية عند مخلوقات وحشية، ويتيه باحتقاره الحياة، التي يجب أن تكون دوماً في موقع عزيز، إن لم يكن لشيء فلأن مانح الحياة كان يعزّ عليه فقدان حياته.
>
> (الترجمة الإنكليزية: وليم سي. آتكنسن)

من وجهة نظر بعينها، إذن، تكون الرعوية أدنى أنواع الشعر وبخاصة إزاء الملحمة، ولكن من وجهة نظر أخرى لها أن تدّعي كمالاً ليس في الملحمة ما يضاهيه. فالحاجة إلى الفعل البطولي تنشأ بالضبط من ميل الجنس البشري إلى الشرّ، الذي بدأ بالظهور في العصر الفضي ثم في العصر البرونزي وبلغ ذروته في العصر الحديدي. فالأخطاء التي تتطلب إصلاحاً وتعويضاً تنشأ في اللحظة التي تستدعى فيها الجيوش وينطلق نفير الشعر البطولي الذي يخلّد تلك الدعوات، يعبّر <ڤرجيل> في النشيد الرابع عن رأيه في المطلب البطولي والأدب البطولي. فهو يخاطب طفلاً مجهولاً لم يولد بعد، وفي ساعة مولده سوف يعود العصر الذهبي، ثم يقدم صورة رقيقة عن تجدّد الأرض، لكنه لا يوحي بأمل في تغير جزئي أو كلّي في العالم. وهو يقول

عوضاً عن ذلك إن التحوّل سيكون تدريجياً: ستظهر <آرگو> جديدة، تشبه السفينة الأسطورية التي راحت تمخر عباب البحر بحثاً عن الجزّة الذهبية، وتبدأ رحلتها، وسوف يبقى من يشعل فتيل الحرب، وسيظهر <آخيليس> آخر يرسل إلى <طروادة> من جديد. وينطوي قوله على أن ملاحم مثل **ملّاحو آرگو** و **الألياذة** ستجد من يستمر على تأليفها. والشهوتان الدنيئتان، الشبق والبخل، ستستمران في إقلاق العالم، واغتصاب <هيلين> واغتصاب الجَزّة الذهبية سيستمران في الكشف عن عالم لم يعد ذهبياً. من الواضح أن الرعوية والملحمة يتداخلان في بعضهما على الدوام.

في الفقرة السابقة، تبيّن لنا الفرق الرئيسي بين العصر الذهبي عند الوثنيين وبين مثيله في جنة عدن المسيحية. فالأول محكوم بدورة، وقد يعود للظهور عندما تستطيع حركة التاريخ أن تتخلّص من رداءة العصر الحديدي. لكن المسيحية لا تعِدُ بمثل هذا التجدد العام؛ فما يمكن إعادة خلقه من جنّات عدن يخص الروح الفردية، هي الفردوس في الداخل. ومع ذلك، فالعصر الذهبي إستعارة مناسبة مُثرية، وبهذا المعنى استعملها شعراء المسيحية في جميع العصور، كلّما كان الموضوع حياة آدم في الجنة. فنجد <گولدنگ> و<ساندیز> مثلاً، في هوامشهما على ترجمة الكتاب الأول من **المتحولات** يفسران العصر الذهبي بعبارات مسيحية، وقد فعل ذك <دانته> من قبل في الفردوس الأرضي الذي أقامه على قمة <جبل التوبة> في **المطهر**، ٢٧:

أولئك الناس في القديم الذين تغنّوا بالعصر الذهبي
وكل ما فيه من سعادة ـ ربما كانوا
على قمة <پارناسس> يحلمون بهذه المغاني البهيّة
هنا كانت جذور البراءة لكل ذرية البشر،

هنا الربيع لا ينتهي، هنا الفاكهة أفنان، هنا
الرحيق يسيل في كل ما عنه يخبرون.

(الترجمة الانكليزية: دوروثي سايرز)

والتداخل بين العصر الذهبي وجنة عدن يزداد تعقيداً بإدخال عنصر آخر ذي أهمية للرعوية، كما يبدو في المقطعين الخامس والسادس من قصيدة غنائية بعنوان <جنة عدن> من نظم <توماس تراهيرن>:

غيرَ الذي آدمُ في حالته الأولى
قط ما رأيتُ؛
فالفضة الصلدة وناشف الذهب
كانا ما يزالان تحت الأرض؛ وحظي من السعد
كان أشد اقتراباً من التليد
من مسرّات البراءة التي كان يراها
في بساطته الأولى.
تلك المحاسن التي كانت تزين جنّته في البدء،
لطفولتي
كانت التاج؛ والبساطة
كانت حمايتي منذ أن ولدتُ.

هنا، أخيراً، نجد ثلاثة من أحلام البساطة والسعادة متواشجة، وهي مما خبره الناس وحلموا به عبر العصور: حلمان بالمكان والزمان، وحلم بالزمان وحده. عند <تراهيرن> نجد أسطورة الطفولة تتضمن أسطورة العصر الذهبي الذي لا ذهب فيه إلى جانب أسطورة نعيم الجنة الذي لا تشوبه شائبة. وهذه الثلاثة جميعها يخيّم عليها شعور بالخسارة وبالرغبة في العودة.

الزمن والطبيعة هما المفهومان التجريديان الكبيران اللذان يُعنى بهما الفن الرعوي الجادّ. فغياب الجنة الذهبية لا يقتصر

على إغراق الإنسان في عالم من التغيّر (وهو ما يدعوه شكسبير في **كما تهواه** بعبارة «اختلاف الموسم/عقوبة آدم») بل إن ذلك الغياب يغيِّر طبيعة الإنسان جذرياً. ففي النظرة المسيحية الأولى تكون الطبيعة البشرية، المخلوقة في حالة من الكمال، قد حددها وأفسدها السقوط من الجنة. ويدخل الموت عالم الخليقة، ويضيع توحّد الإنسان مع الطبيعة في كمال الخضوع للخالق، بسبب بروز شهوة دنيئة متجذّرة. وينقلب تفوّق العقل على العاطفة بسبب اندفاع من الأسفل، وهو ما يشير إليه <ملتن> في العادة بإسم الإغتصاب، وتكون النتيجة نفياً من الجنة الرعوية، نفياً إلى عالم من التعب والكدح، ونظرة آسفة أبدية إلى الوراء نجمت عنها الرعوية. فإذا عدنا إلى الجنة، يجب أن تكون العودة مصحوبة بشعور أنها كانت موضع السقوط، ويمكن أن تكون كذلك من جديد.

فالسقوط إذن هو الشرط المسبق الأكبر للشعر الرعوي، وهو أكبر الخسارات جميعاً. ومن هنا جاء اهتمام الرعوية المضاعف بالبدايات الأولى للجنس البشري بأكمله، وبالبدايات الأولى لطفولة الفرد. فالإنسان بوصفه نمطاً والإنسان بوصفه فرداً يشعران أنهما في ما مضى من الزمان قد أقبلا إلى العالم يجرّران ذيولاً من غمائم المجد: ظلال السجن قد أطبقت ذات مرة في جنة عدن، وهي تطبق مرة أخرى في مسيرة كل امرىء من براءة نعيم الطفولة نحو البلوغ والنضج. والواقع أن تاريخ الجنس البشري يستعاد في تاريخ الفرد، وشباب الجنس البشري يجد ما يوازيه من شباب كل إنسان.

تستعيد الذاكرة دوماً قصيدة <هنري ڤون> بعنوان «الإعتزال» التي يصف فيها بساطة الجنة والطفولة بعبارة «براعم الخلود البراقة»، لذلك يكون السؤال عن الوسيلة التي يمكن بها بلوغ عودة إلى حالة النعيم تلك. وهذا بدوره ينطوي على

ss

آمرين: ما نعدّه الأساس في تلك السعادة الأولى: البراءة أم السرور؛ ووسيلة بلوغ تلك السعادة: الطبيعة أم الفن. وفي الحديث عن الطبيعة في هذا الإطار من الأفكار نقصد الطبيعة بوجهيها: الطبيعة البريئة الكاملة التي كانت للإنسان قبل المصيبة في الجنة، والطبيعة التي صار إليها بعد ذلك، متقلصة، محدودة، فاسدة، تحمل الموت. كانت طبيعة ما قبل السقوط قد بلغت طيبها وسرورها بشكل طبيعي من دون جهد أو نَصَب. وطبيعة ما بعد السقوط، من ناحية أخرى، في حاجة دائمة إلى ما يقوّم سبيلها، من تربية وقانون وعادة، هي طبيعة مغروسة لا نابعة من الداخل. وهذا ما نقصده بالفن، مهارة معنوية مكتسبة. فعملية التعلّم تنطوي بالضرورة على درجة من التعب أو كدّ الذهن وهو نظير التعب الجسدي الذي فرض عقوبة على والدينا الأولين؛ وهذا التعب ومثيله هو كذلك وسيلة الخلاص. وقد يصوّر هذا المفهوم أحسن تصوير مقطع من قصيدة <توماس ڤون> بعنوان «الحجر»:

ربّنا الإله! هذا حجر،
صلد كأي حجر
شكلّته قوانينك في الطبيعة:
هو الآن بئر نابعة،
كما تبين قطرات كثار،
لأنه بالفن قد تطوع.

الصراع أو التعاون بين مفهومي الطبيعة يشكل الأساس في كثير مما سيعقب. كنا نتحدث عن الطرق التي تحاول البشرية بها دوماً أن تستعيد سعادتها الأولى بمعاودة الدخول إلى الجنة. إذا كان المرء يبحث عن رعوية السعادة وحسب فإن الدخول إلى الجنة يسهّل منه اعتبار أن الطبيعة البشرية ما تزال كما كانت على حالتها الأصلية، وأن النزوع نحو الاستمتاع ما يزال بريئاً

على ما فيه من نـزق. إن التصرف «الـطبيعي» بهـذا المعنى يتساوي في الواقع على تجاهل السقوط وعواقبه، وعلى محاولة إقامة تواصل بين الذريّة وبين آدم الذي لم يسقط. والنزوع نحو التلذذ يخلق جنّة من وجه واحد من وجوه الجنة الأصلية، وذلك عن طريق نوع من ألعاب الخفّة الذهنية. لكن رعوية البراءة تتبع وسائل شديدة الاختلاف. فهي تتبيّن الطبيعـة كما هي عليـه، حالة من السقوط، وتستدعي النظام وحكم الفن لتنظيمهـا من أجـل بلوغ الجنة الـوحيدة التي يمكن لـلإنسـان بلوغهـا منـذ السقوط، وهي الجنة في الداخل. وفي هذه النظرة لا يرد سؤال حول تفوق الطبيعة على الفن الذي يزدريه اتباع اللذة وأصحاب البدئية، إذا كنا نقصد بالطبيعة تلك التي كانت مـوجودة قبـل السقوط. والطبيعة الساقطة مسألة مختلفة تمـاماً، يتفـوق عليها الفن لأنه قادر على إصلاحها. فهو قادر على تناول عالم برَونزي وتقـديم عالم ذهبي مكـانـه. بهـذا المعنى يخلق الفن طبيعـة جديدة؛ والسعادة التي يرمي إليها تنطوي على ارتقـاء. وبدل النـظر إلى الوراء في أسى على الفـردوس القـديم ينـظر إلى فردوس المستقبل؛ مثل ذلك نصيحة <ميكال> كبير الملائكة لآدم قبيل طرده من الجنة:

عليك أن تضيف

أفعالاً تكون مسؤولة أمام معرفتك، أضف إيماناً،
أضف فضيلة، صبراً، تحمّلاً، أضف محبة،
سوف تدعى مستقبلاً بإسم الإحسان، هي الروح
من كل ما سواها: عندها لن تكون كارهاً
ترك هذا الفردوس، لأنك سوف تملك
فردوساً في داخلك، أكثر سعادة.

(الفردوس المفقود ١٠/٥٨١/٥٨٧)

تتقبل النظرة التقليـديية عـالماً من بـراءة سقطت إلى

SS

جانب عالم من الخبرة يتبعه بالضرورة على أمل بلوغ براءة أخرى على الجانب الآخر. لقد مرّ بنا التعبير عن هذه النظرة عند <دانته> في **المطهر** حيث تقود رحلة الشاعر إلى عودة ثانية إلى الفردوس الأرضي بعد الإرتقاء إلى جبل التوبة. ويتم البلوغ خلال جهد روحي وتربية يشرف عليهما، في هذه الحالة بالذات، العقل والوحي معاً في شخص <فرجيل> و <بياتريس>. وترد فكرة مشابهة عند <كاستليوني> في الكتاب الرابع من **حاشية البلاط** في نقاش يدور حول الفضائل الأصلية بشكل عام وحول الاعتدال بشكل خاص. وتطبيق هذه الفضائل على ذهن الحاكم من شأنها أن تمنحه، كما يقول الكتاب، «طريقة وأسلوباً في الحكم الصحيح: وهذه وحدها تكفي لإسعاد الناس ولاستعادة ذلك العصر الذهبي إلى الأرض من جديد، وهو العصر الذي يقال إنه كان موجوداً في ما مضى من الزمان يوم كان <ساترن> هو الحاكم بأمره».

(الترجمة الإنكليزية: سي. سنگلتن)

على قدر ما يبدأ الشعر الرعوي بحنين إلى عالم من البساطة الريفية، من منظور محيط بالغ التعقيد، فإنه، في بداياته في الأقل، يعبّر عن تفضيل الطبيعة على الفن. وهذا ما يمكن أن ندعوه بالشرط المسبق للرعوية. كان شعراء عصر الإنبعاث ينظرون إلى البلاط على أنه قلب المدينة والعالم الأصغر لشرورها؛ والتحوّل إلى عزلة ريفية يمثل بحثاً لاستعادة البراءة. والشكاوى المتراكمة ضد حياة القصور التي أقامتها المراكز الأوربية الكبرى تشير جميعها إلى هذا الإتجاه. وهي تمثل خليطاً من هجمات، بأسلوب <جوڤنال> على فساد المدينة، وإعجاب، بأسلوب <هوراس>[٢]؛ بالطموحات المحدودة والشهوات المعتدلة في حياة الريف. وقصيدتا <وايات>[٣] بعنوان «الحياة الوسطى المطمئنة» و «حياة أهل

الحاشية» هما من هذا النوع الذي يمدح «الاعتدال الذهبي» في الريف ويفسّر سبب تفضيل الشاعر على حياة زلقةٍ في حاشية البلاط وجوداً في إقليم <كِنْتْ> والعالم المسيحي/ بين ربّات الفنون». وثمة إلى جانب ذلك مجموعة كاملة من القصائد الغنائية عن حياة البلاط تخلو من الزخرفات المألوفة في الرعوية، لكنها تشبهها في الأساس من حيث احتفائها بالهدوء الداخلي. وهذه تتراوح بين قصيدة <ادوارد داير> بعنوان «ذهني مملكتي» إلى قصيدة <توماس ديكر>[٤] بعنوان «أأنت فقير، وتنعم بغفوات ذهبية؟» إلى قصيدة <روبرت گرين> بعنوان «حلوة هي الأفكار التي تنمّ عن قناعة». وأخيراً ثمة الأحاديث الفردية الشهيرة عند شكسپير كما في هنري السادس، ج ٣ (١/٥/٢ - ٥٤) و هنري الخامس (٢٣٤/١/٤ - ٢٨٨) حيث توضع الإضطرابات في حياة الملوك في مواجهة الهدوء في حياة الريف، وهو شعور لو تطوّر في اتجاه آخر لوصل بطبيعته إلى الفن الرعوي.

في التطلع إلى العالم الريفي كمهرب من التَمَدْيُن، يحدد هؤلاء الشعراء مظهراً من العصر الذهبي أهمله تماماً شعراء الشهوة، فيه خلوّ من الصخب والكدح. فالعودة إلى الطبيعة عندهم تعني عودة إلى سلوك وتصرفات فيها بساطة وبراءة. وهذه في النهاية، بالطبع، نظرة بسيطة، غير مكتملة، لكنها في الأقل تمثل تحركاً في الإتجاه الصحيح، لأن ما تبدو عليه حياة البلاط من وجهة نظر الريف قد تؤدي في النهاية إلى إصلاحها.

ثمة ملاحظة مهمة عن هؤلاء الشعراء الذين يؤكدون على الهدوء في حياة الإعتزال وهي أنهم لا يذكرون شيئاً عن الريف بوصفه مسرحاً للحب وممارسة الغزيرة الجنسية بشكل طليق. فالعودة إلى الطبيعة عندهم لا تدفعها رغبة شهوانية أو تحرير المشاعر بل تعقيدات اجتماعية تفوق الاحتمال. وعلى النقيض

من ذلك نجد عند شعراء الشهوة موقف الإتساق مع الطبيعة الذي يبرز فكرة البراءة الخلقية والخصب والعطاء الذي لا يقصّر عما يوجد منه لدى الطبيعة نفسها. وهذه النظرة هي ما تعبر عنه في العادة ألسنة كبار الغواة في شعر الحب في عصر الإنبعاث مثل <لياندر> في شعر <مارلو> و <ڤينوس> عند شكسبير و <كوموس> عند <ملتن> ويسري تحت ذلك كله مفارقة ساخرة. إن أولئك الذين يعتقدون أن الفن أدنى منزلة من الطبيعة يعتقدون عادة أن الإنسان ما زال يعيش في حالة ما قبل السقوط من الجنة، لذا فهو قادر على استعادة ضروب سعادتها متى يشاء. وليس من المدهش أن نجد نظرة عاطفية عن طبيعة الإنسان بهذه البراءة والخلوّ من الإثم في رغبتها في السرور تزدهر في أبهى أشكالها في شعر الحب. فإذا كانت واحدة من طرق استعادة الفردوس المفقود بالتوبة وسلوك الفضيلة وبساطة العيش فإن الطريقة الأخرى تكون باستمتاع دون قيود بالغرائز «الطبيعية». وفي توفيرها الفراغ لمثل هذا الإستمتاع تكون الحياة الرعوية أنسب مجال لمثل هذه الفكرة. إن «أستاذ الحب» الأعظم <أوڤيد> نفسه هو القائل محذّراً إنك إذا أبعدتَ «الفراغ» فإن قوس <كيوبيد> سوف ينكسر.

إن رعوية السعادة تؤدي إلى فكرتين مختلفتين، واحدة تجعل من الطبيعة القانون الشامل والأخرى تضع الفن في نفس المقام. وقد كان تاريخ الرعوية لزمان طويل أحد المواضع التيَ تظهر فيها بوضوح شديد المواجهة بين هاتين النظرتين. والواقع أنه يستحيل عدم ملاحظة ذلك بسبب التشابه المطلق تقريباً في الشكلين اللذين تظهر فيهما الرعوية، كما نجد في كلام الجوقتين عن العصر الذهبي في أعظم مثالين من الدرامه الرعوية في ذروة عصر الإنبعاث في إيطاليا وهما آمينتا من عمل

<تاسّو> و الراعـي المخلص من عمل <گـواريني>[٥].
سبب التشابه أن <گواريني> تحدّى مفهوم <تاسّو> بأكمله عن ذلك العصر الذهبي واستعمل نفس الصور والمصطلحات التي إستخدمها سلفه، ونفس الوزن والقوافي، لكي يثبت موقفاً فكرياً على تمام الاختلاف.

يتكون كلام الجوقتين من تعبيرات غنائية عن موضوع الحب في العصر الذهبي، وهي لا تتميز بجمالها الفائق وحسب، بل لأنها كذلك تعزل عنصر الحب الذي رأيناه مظهـراً وحيداً من مـظاهر الـرغبـة في ذلـك الـزمن البـدئي من السعـادة. يؤكـد <تاسّو> في حبور بالغ نظرة طبيعية صرفاً عن الحياة والحب في ذلك الزمن السعيد، والعصر الذهبي عنده ليس ذهبياً بسبب مـا تغدقـه الأرض تلقائياً من خيرات، ولا بسبب خلوّهـا من الحرب، بل لمحض أن «معبود الأخطاء، مغبود الخديعة» الذي يدعوه «الرعاع الحمقى» بإسم الشرف لم يكن قد ظهر بعد بين «القطيع المغرم» من العشاق. وقانون الـطبيعة المعـروف لدى تلك الأرواح الهانئة، كمـا يتغنى به <تـاسّو>، هـو القانـون الذهبي السعيد الذي حفرتـه على قلوبهم «ما يجلب السـرور مشروع». تتكون القصيدة من خمسة مقاطع، تلخص الأبيـات الثـلاثـة الأخيـرة فيهـا هـذا المـوضـوع بـاستـذكـار نبـرة عن <كاتولّـوس> [٦] تجمع مبدأ «أقطف النهـار» إلى نغمة من الحزن رقيقة:

لنحبَّ ما وسعنا الحب، فلسوف تغرب الشمس ثم تشرق،
لكن نورنا الضئيل إذا ما غاب،
فإنه سيختفي، ويسحب النوم عليه حلكة ليل لا ينتهي.

والحلّ من أجل ذلك، رغم كونه أشد حزناً، يشبه ما يقدمه <مارڤيـل>[٧] في قصيدته «إلى حبيبته الصَّـدود» حيث يقول:

إذا لم نستطع إيقاف دورة الشمس فلنعجّل في حركتها بدورة سريعة من المسرّات تعتّم على أثر الزمن؛ فاللحظة الحاضرة تبتلع الماضي والمستقبل، وتغدو الإثنين معاً في الواقع.

ويكون جواب <گواريني> عن ذلك تقديم العصر الذهبي في إطار أخلاقي صرف، كان زماناً ذهبياً لذات الأسباب التي ينكرها <تاسّو> **علاوة على** حقيقة أن «لهيباً مشروعاً» قد شب في حنايا الحوريات وأهل الريف. وهكذا يتدنى الحب في المرتبة ويتأطّر بالأخلاق، لا ينعزل ويتحرر كما عند <تاسّو>. ولأن ناحية المواجهة المباشرة تغيم في الترجمة الرائعة التي صنعها <سر رچارد فانشو> عام ١٦٤٧، فقد اعتمدتُ على ترجمتي الخاصة من كل من <گواريني> و <تاسّو> من قبل. وإذ يصوغ <تاسّو> قانون الطبيعة بعبارة «ما يجلب السرور مشروع» نجد <گواريني> يصوغه بعبارة عنيدة مقتضبة تفيد «يجلب السرور إذا كان مشروعاً». ففي الحالة الأولى ترفع الطبيعة فوق الفن (صفة المشروعية) وفي الأخرى ينقلب التسلسل ولا تعود العناصر متصارعة بل متعاونة في تناغم. ومع أنه أقل أصالة وأدنى مرتبة في الشعر، نجد تعبير <گواريني> عن الموضوع أقرب إلى المألوف الموروث. ثم إن الخلاصة عنده لا تستحضر سابقة وثنية من <كاتولّوس> بل تراثاً مسيحياً عن الحياة بعد الموت:

لنعش في أمل، فالشمس الغاربة تشرق؛
وضوء السماء يكاد يغيب
في الفجر، الذي يحمل لنا ضوء النهار المرغوب.

وقد نلاحظ بشكل عابر أن <ملتن> في «ليسيداس» كذلك يستوحي هذه النبرة التراثية عن الشمس من شعر الشهوة الوثني ويرتفع بها حتى تصير رمزاً من رموز القيامة.

إن الميل إلى الهروب، تحت ضغط رغبة في حياة غريزة «نقية»، لا محض هروب من العواقب بل من فكرة السقوط نفسها، هو ما نجد التعبير عنه في وضوح شديد في كلام الجوقة عند <تاسّو>. إن مما يدعو إلى السرور القول إن غرائزنا كانت على الدوام سعيدة، هانئة نقية، وإن بين الرغبة وتحققها لا ضرورة لتدخل من اعتبار مشروعيتها. ولكن القول بوجود مفارقة ساخرة مقصودة في أشعار <تاسّو> لهو احتمال يجب ألا يستهان به. إن البلاط الذي كان يستمع إلى هذه العواطف في أول تعبير عنها كان بلاطاً يتمتع برخيِّ العيش، لكنه كان مع ذلك بلاطاً مسيحياً في إيطاليا لم يعد يحكمها الثلاثة الكبار[٨]. ثم إن هناك إشارة رهيفة عند أدق نقطة، تفيد أن الطبيعي ليس طبيعياً بأكمله، بل خليطاً من الفن والطبيعة: فالطبيعة تحفر قانونها في قلب أهل الريف في العصر الذهبي. ورؤية العالم غير الساقط يجب التعبير عنها، يمكن التعبير عنها، بلغة عالم ساقط وحسب، عالم شهد خلق الفنون.

وهكذا يكون كلام الجوقة عند <گواريني> كشف نقاب عما هو مضمر عند <تاسّو> دعوةً لإعادة التحرر من حماس مؤقت يدرك أنه حماس في أشد لحظاته. ويوجد نفس الوضع في العلاقة بين ما قد يعدّ أشهر قصيدة غنائية ريفية في الإنگليزية. وبين قصيدتين كتبتا جواباً عنها: قصيدة <مارلو>[٩] البهيجة بعنوان «الراعي المشوق يخاطب حبيبته» وجواب <رالي>[١٠] الأخلاقي الوقور «جواب الحورية للراعي» وقصيدة <دَنْ>[١١] الهجائية الواضحة «الطُعْم».

إذا استثنينا كون المتحدث نفسه راعياً وليس فارساً، تكون قصيدة <مارلو> مشابهة في موقفها لنمط پاستوريل القروسطي، ذلك النمط الغنائي الذي يتحدث عن مقابلة عرضية بين فارس مغامر وبين راعية يدعوها إلى لحظة من اللذة ترفضها

الراعية في الغالب. يكشف نمط پاستوريل عن ذلك المزج بين طبقتين من المجتمع في محيط رعوي سوف يكون موضع اهتمامنا لاحقاً عندما يكتسب النمط الرعوي طابع الفروسية في قصص الخيال النثرية الكبرى في القرن السادس عشر. تعرض قصيدة «الراعي المشوق يخاطب حبيبته» موقفاً في غاية الغموض، ففي حين يفترض أن مُقدِّم الدعوة يعيش في عالم البساطة الطبيعية، نجد براعته في فن الخطاب وتنوّع هداياه المترفة (ليس بينها أجبان ولا أزهار ولا مزامير قصب) لا تجعل منه شخصاً بسيطاً على الإطلاق. والطيور عنده تفرّد، ولكن ليس بألحان الغاب الطليقة المألوفة، بل بتلك الأغاني الجماعيّة المعقدة التي تحمل اسم «مادريگال». وهو يقدم «ملاوي من الذهب الخالص» و «مشابك مرجان وأزرار كهرمان» وهي أشياء ليست في متناول طبقته عادة. وتحديد خبرته بأصباح الربيع تمثل نسياناً بهيجاً لدورات الزمن الطبيعية. والمزج بين عالمي الطبيعة والفن يدعو إلى الشك، كما أن الدعوة إلى عالم من السرور غير المشوب والتراخي يؤكد هذا الشك. ويبدو أن العذوبة الغنائية في القصيدة لذلك تنطوي على مفارقتها الخاصة، وهو تعقيد يحدّ منه ما يبدو من بساطة. ولا يسمح للراعية عند <مارلو> أن تجيب بشيء. لكن ذلك ما يفعله <رالي> بالكشف عن نوايا دعوة الراعي بأسلوب يشبه أسلوب <گواريني> في معالجة المحيط والصور الشعرية والقوافي عند <مارلو>. وسبب ذلك أن من يبدأ التنغيم في عصر الإنبعاث على لحون «أقطف النهار» التي تغنّى بها <هوراس> و <كاتولّوس> فإنه لن يعدم من يهمس في أذنه «لنهرب، لنهرب». كلا المزاجين ينبع من نفس الشعور بمرور الزمن، لكن الشهواني يخلق أبديةً من اللحظة التي تجمع الماضي والحاضر والمستقبل في كلٍّ واحد، بينما الأخلاقي يلتزم الحذر

في التفريق بينهم. عندما يحاول الحب أن يعيد خلق العصر الذهبي كما وجد مرة ولن يوجد بعدها، فإن التوجّه الوحيد يكون نحو حقائق الزمن والتغيّر مما يصدر عن فقدان الجنة. تجاه «صباح أيّار»[١٢] عند <مارلو> يضع <رالي> بالمقابل صورة الزمن يسوق القطعان من حقول أيار إلى حظيرة الشتاء؛ وتجاه أغنيات الطيور الرخيمة، يورد أغنيات <فيلوميل>[١٣] لتذكّر بخطيئة قديمة من المشاعر المتغيرة والإغتصاب والقتل. والقصيدة بمجموعها أكثر قتاماً واقتضاباً واقتراباً من لغة الأمثال في تأثيرها مما يتوقع المرء، لكن جدّيتها بالذات دليل على الموضوعات الكبرى التي تقوم عليها الرقة الغنائية الخفيفة في القصيدة التي يتوجّه <رالي> إليها. ويشترك <رالي> مع <مارلو> في التعبير عن الأسف الذي تقوم عليه القصيدتان («لو أن الشباب يدوم»، «لو أن الأفراح لا يحدّها زمن») لكنها ترى العالم ساقطاً تماماً؛ والطريق إلى السعادة لا يكون بالعودة إلى الوراء في الزمان.

والقصيدة الثالثة في هذا السياق تذهب خطوة أخرى في توكيد وجود سقوط، وبذلك تكشف عما خفي من نوازع التمتع في قصيدة <مارلو>، وهي تفعل ذلك بشيء من المفارقة، وبسخرية فَكِهة من الذات؛ فهذا العاشقان غير قانعين بالأنواع المألوفة من السعادة بل يسعيان إلى خلق «ملذّات جديدة». ينطلق <دَنْ> من الموقف الموجود أساساً عند <مارلو> ويحوّل المشهد ببراعة من مشهد رعوي إلى مشهد صيد السمك. وهذا الحدث المثير يتطلب نظرة عجلى على تطور غريب في النمط الرعوي في أوائل القرن السادس عشر. تعنى الرعوية بشكل مطلق تقريباً بحياة الرعاة، لكن واحدة من أغاني الرعاة عند <ثيوكريتوس> رقم ٢١ تلقي نظرة على حياة صيادي السمك، التي لا تقصّر عن حياة الرعاة في البساطة

والتأمل، إذا كانت تقصّر في اهتماماتها الغنائية والغرامية. لكن هذا التحوّل الشامل في المشهد من الحقول والمروج المألوفة إلى ساحل البحر نجده عند شاعر من نابولي اسمه <سانّزارو> في قصائد باللاتينية بعنوان أغاني السمّاكين؛ وقد غدت هذه القصائد مثالاً يحتذى لمدة قرنين من الزمان، وأحسن أمثلتها أغاني الساحل التي نظمها <فنياس فليچر> في أوائل القرن السابع عشر.

يبيّن <دَنْ> وعياً بهذا التراث الذي يتعلق بالرعاة والسمّاكين، لكن تحوّله إلى مشهد الساحل يتم ببراعة ومكر، ولأسباب خاصة به. ومع أن المتكلم هو الذكر ثانية، تكون المرأة هي المسيطرة على الموقف بفعل خضوع عاشقها، وتكون النتيجة أنه يُشبَّه بالسمك الذي ينقاد إلى الشباك. وقد ينطوي هذا على مفارقة تشير إلى عبارة «صيادَي الرجال» في الإنجيل [متّى ١٩/٤] إلى جانب كونها بالتأكيد إشارة إلى المألوف من تمثيل «العاهرة» في كتب الشعارات في عصر الإنبعاث بصورة امرأة لها قرنان كالمعزى، تسحب شبكة ملأى بالسمك؛ ومثل ذلك تصوير كليوپاترا عند شكسپير في صورة امرأة ماكرة تصيد الرجال (٢/٥/٨ وما بعد) وعند <تاسّو> نجد الساحرة <آرميدا> تحوّل عاشقيها المنبوذين إلى سمك فعلاً (١٠/٦٦). إن التطورات في المشهد وتصوير الشخصيات والنبرة تدفعنا إلى قياس المسافة التي قطعناها بين وضعية رعوية بادية البساطة وبين تطور أشد تعقيداً بادي المفارقة. كأن هذه القصائد الثلاث تستقطر عدداً من القضايا الكبرى التي دفع إليها مفهوم الحب في العصر الذهبي.

إلى هنا وكان اهتمامنا في الأساس ينصبّ على تعبير غنائي عن هذه الأفكار، لأنها تطاوع ذلك النمط بشكل خاص. وعندما تنتقل تلك الأفكار إلى الفن القصصي، تغدو قادرة على إنارة

ss

جوانب من الخبرة البشـرية، وبخـاصة مـا يتعلّق منها بـالحب الرومانسي. قصيدة <مارلو> بعنوان «هيرو وليناندر» ليست من النوع الرعوي بأي من المقاييس المألوفة، ولو أنها حكاية عن غرائز بدئية تنشد الإستمتاع، يُشذّب منها فن دقيق لتبدو كأنها براءة بدئيـة لم يُصبْها تعليم ولا مِـران. والطرافـة الكبرى في القصيدة تنبع من مثل هذا التضارب بين الطبيعيّة والفنيّة، وهو تضارب يبلغ ذروته في الخطاب الطويل الذي يبدأ بالبيت ١٩٩ من تلك القصيدة الكبرى، حيث يستعمل <لياندر> غاية الفن لإقناع <هيرو> أن رغباته بريئة وطبيعية أساساً. وما يسوق من مناقشات هي المألوف عند المتحرر الذي يتبع الطبيعة في مسعاه لإعادة خلق العصر الذهبي وما فيه من حرية في الحب، وليس من المدهش أن نجد إشارة صريحة إلى العصر الذهبي في نهاية المقطع الأول من تلك القصيدة. وبعد أن يكون العاشقان قد اتفقا على موعدهما الأول في الليل، تتوقف الحكاية الرئيسة، ويقـدم <مارلـو> بأسلوب <أوفيـد> حكايـة داخل حكـايـة تستغـرق أكثر من مئـة بيت، وقد جـرت العادة على اعتبـارها مسلّية، لكنها استطراد غير ضروري. تدور الحكاية حـول غرام <ميركري> براعية، وهي لذلك حكاية ذات طابع أسـطوري ورعوي معاً. والحكاية في ظاهرها تريد أن تفسّر لمـاذا كانت ربّات القدر، التي يهرع إليها <كيوبيد> في الحكاية الأساسية ليلتمس النجاح للعاشقين، معادية له وللحب. والحكاية معقّدة تتطلب تلخيصاً سريعاً: وقع الإله <ميركري> مـرة في غرام صبيّة قرويـة أعرضت عنـه ـ «كبريـاء الشموخ التي تقيم/ في بـروج مشيدة تـوجد غـالباً في أكـواخ الرعـاة» ـ لكنها أخيـراً تستجيب لتوسّلاته وتفرض عليه واجباً ليبرهن على حبّه، وذلك أن يسرق الرحيق من <يوف> كبير الألهـة لكي تبلغ الخلود

(«جميع النساء طموحات بالطبع»). ويستجيب <ميركري> للأمر، فيطرده <يوڤ> من السماء، فيشتكي العاشق عند <كيوبيد> الذي يجعل ربّات القَدر تحنو على <ميركري> وتزيل خصمه عن عرشه. وبعد ذلك تسير الحكاية إلى ذروتها:

أعطوه ما كان يريد، ومن جديد
بدأ <ساترن> و <أوپس> عهدهما الذهبي.

يبدو أن الحب قد أفلح في إعادة خلق العصر الذهبي، وعاد بمقدور الحب الرومانسي أن يزدهر طليقاً من جديد، أما «القتل والإغتصاب والحرب والشبق والخيانة» فقد تولّت مع <يوڤ> في «مطاوي الجحيم». لكن المفارقة الأخيرة سرعان ما تتبع هذه الإستعادة العجيبة للعهد الذهبي بفعل ما يستخدمه <كيوپيد> من وسائل مريبة. والعصر الذهبي الثاني قصير بشكل لا يعقل («لكن هذا الزمان المبارك لم يدم طويلاً»)، لأن <ميركري>، كأنه الدليل على ما وضع <رالي> من قيود مفادها أن الشباب لا يدوم، والحب لا يزهر، والحقيقة لا ترد على ألسنة الرعيان، ينقلب في تهوّر حول ما قدّم من وعد لربّات القَدَر، يزدري حبّهم، وتكون النتيجة سقوط <ساترن> من جديد وعودة <يوپيتر> إلى عليائه ومعه جميع شرور حكمه.

والهدف الواضح من هذه الحكاية بالطبع، أن ربّات القَدَر غدون معاديات لإله الحب <كيوپيد> بسبب رعايته حب <هيرو> و <لياندر>، وأن الحب ينتهي لا محالة إلى نهاية محزنة. لكن الحكاية المتشعبة ليست محض قطعة منتفخة من الزينة الرعوية ـ الأسطورية. إنها متصلة جوهرياً بالحكاية الرئيسة. فحب <هيرو> و <لياندر> يتظاهر بإعادة خلق

العصر الذهبي بالإدعاء أنه يتحرك في محيط من النقاء غير مشوب. يقول <ليإندر>: «ستكون كلماتي لا شائبة فيها مثل شبابي / مفعمة بالبساطة والحقيقة العارية»، ولا يلبث أن ينطلق بواحدة من أبلغ الهجمات على البكورة قبل أن يكتب <ملتن> قصيدة «كوموس». يعرض حب <ليإندر> نفسه على أنه «طبيعي» صرف، لكن مجادلاته أن العذرة يجب أن تكون موضع استعمال دائم تعتمد على أمثلة من عالم الفن: لا فائدة من السفن حتى تبحر، آنية النحاس قد صنعت من أجل الاستعمال، الكنز عقيم حتى «يستعار منه». وغريزة التملّك والتمتّع البدئية، في محاولتها توكيد نفسها غير مشوبة وطبيعية، لا بد لها أن تعبّر عن نفسها بعبارات بارعة، خاسرة في آناء ذلك بمفارقة ساخرة عجيبة. مثل «راهبة» في معبد <ڤينوس> تكون <هيرو> قادرة على تقييم حب يهدف بنقاء (والتورية مقصودة) نحو تمام الوصال. وهو الحب يحمل بذور دماره بالذات منذ البدء.

واستخدام الفن للتظاهر بأن الطبيعة بريئة، ولا حاجة لذلك للفن ليسيطر عليها، أمر يحمل عوامل إخفاقه معه كذلك، كما يحمل سخرية ومفارقة: والأوهام البشرية تبعث دوماً على هذه جميعاً، وهذا في الأساس ينطوي على استخدام العقل لإفساد العقل. ويرد هذا الموضوع، مع كثير غيره مما نتناوله في هذا المقطع، في قصيدة ملحمية هي كذلك ليست رعوية بالأساس، لكنها تضم دوماً موضوعات تؤدي إليها الرعوية، وبخاصة ما يتعلق منها بالعصر الذهبي والطبيعة والفن. فالكتاب الثاني من مليكة الجان، في حكاية الاعتدال، يعالج العصر الذهبي في اثنتين من فقراته الكبرى، وذلك في مقابلة <گايون> مع <مامون> في النشيد السابع، وكذلك في مقابلة <اكراسيا>

ss

في خميلة النعيم في النشيد الثاني عشر. كلاهما يغري بالذهب، الأول بالتوجّه إلى البخل، والآخر بالتوجّه إلى الشبق في فردوس أرضي حيث تكون أوراق الشجر نفسها من الذهب. في كهف <مامون> يكون الذهب حقيقياً ملموساً، وقد صُنع من ذلك الذهب نقود وسبائك؛ وفي خميلة <أكراسيا> صُنع من الذهب أشياء طبيعية تمثل اللبلاب والكروم. تمثل خميلة <أكراسيا> هجوماً أشد وقعاً على البطل، لأن خميلتها، وهي جنة حب تتردد في أفيائها دوماً نغمة «إجمع الورود» إنما تستخدم الذهب رمزاً لتحرر الأشواق: وفي تفسير حرفي للخصائص الذهبية في العصر الذهبي، تستخدم الذهب للإيحاء بأن الطبيعة لم تسقط بعد وان الناس ما زال بوسعهم العيش في زمن ذهبي عندما يغدو دافع الشوق في غير حاجة للكبح. و «خميلة النعيم» تقوم في أوصافها بالدرجة الأولى على أوصاف جنائن الساحرة <أرميدا> عند <تاسّو> صاحب أورشليم محرّرة، ومن الطريف أن نلاحظ أن <تاسّو> يوازي صراحة بين الخميلة والعصر الذهبي. يقوم كائن جميل من المقيمين في تلك الجنة بتحيّة الجنود الذين قدموا لاستدعاء <رينالدو> من حياة الإنطلاق وسط تلك المفاتن، فيقول: «يا أيها الناس الذين كتبت عليهم السعادة. . ./ ليروا هذا النعيم، هذه الجنة، هذا الفردوس»، ثم يواصل بنفس المعنى:

هنا المكان الذي يمكنكم فيه تهدئة
أحزانكم الماضية، هنا ذلك السرور والنعيم
مما ازدهر في العصر الذهبي التليد.

(١٥/٦٢ ـ ٦٤ الترجمة الإنكليزية إدوارد فيرفاكس)

كما عند <تاسّو>، تكون الجنائن عند <سپنسر> محاكاة ساخرة حول العصر الذهبي لا صورة العصر نفسه. فمناخه ربيع دائم؛ وهو مكان لا اعتدال فيه، هواؤه يخلو من حرارة لافحة أو «برد متطرف»، ويا للمفارقة. والسماوات نفسها فوق هذا المكان، الذي لا يعرف حدوداً للسرور، تطلّ على خمائل «معتدلة الفصول/ تناسب في رقتها» من يسكن فيها.

والمكان جميعه يستخدم فيه الفن بشكل ماكر لا بشكل خلاق، ليوحي ببراءة أولى تولّت إلى الأبد، وحيث يتوجّب على الفن نفسه، في استعمالاته الأفضل، أن يسعى لإعادة خلق تلك البراءة بشكل مختلف تماماً. والفن يسطو على الطبيعة هنا في محاولة ليظهر بمظهر الطبيعة نفسها، وليخفي حقيقةأن هذه ليست جنة عدن أخرى، بل جنة من الفساد يتوسّطها ما يشبه <ڤينوس> مثالاً من التحلل يستلّ الحياة ببطء عنيد من جندي يحيا في فراغ وعزلة. يقوم <گايون> بتخريب تلك الحدائق لأنه يراها على حقيقتها، محاولة عامدة ساخرة لتجنّب الواقع. وانطلاقته المفاجئة في عنف ليس من طبعه يأتي نتيجة معرفة النفس؛ فهو الآن يمثل الإعتدال مجسّداً، وهي فضيلة تنطوي على الحكم الصحيح على النفس، وبوسعها إستعادة العصر الذهبي بالطريقة الوحيدة التي يمكن استعادته بها حقاً، وهي طريقة تقف على النقيض من التلذذ العاطفي الكئيب.

يستطيع <گايون> إدراك زيف العصر الذهبي المستعاد خلقه عن طريق رعوية السعادة عند <اكراسيا> لأنه سبق أن استُدعي لتوكيد الحقيقة في رعوية البراءة. وعند نزوله إلى كهف <مامون> يكون رفضه إغراء الثروات والكنوز سبباً في تفجّر الغضب من مزاجه. ويتساءل <مامونُ>، استجابة لسرد طويل من <گايون> عن الشرور التي تولدها الرغبة في الثروات،

لماذا إذن يجهد الجنس البشري نفسه دوماً في بحث دؤوب عن الربح؟ ويكون جواب <گايون> إن الإفـراط هو السبب مما يؤدي به إلى التأمل في مصادر ذينك الإزعاجين: الشبق والبخل (ورمـزهما بـالطبـع <اركاسيـا> و <مامـون>) ودورهما في السقوط من عصر ذهبي إلى عصر حديدي:

العالم التليد، في ازدهار شبابه الأول،
لم يجد نقصاً في نعمة خالقه،
يبل تلقّى مسروراً شاكراً، وبصدق غير مشوب،
خيرات الكريم الجليل،
مثل حياة الملائكة كانت ثمة سعادة البشر:
لكن كبرياء العصور اللاحقة، كجواد يغتذي بالقمح،
أساءت الإفادة من نعماها فتضخّم الغنى
حتى غدا شبقاً أثيماً، وراح يتجاوز
حدود طاقته، وحاجته الطبيعية الأولى.

ثم بدأت يد لعينة نحو الرحم الهادىء
من جدّته الكبرى تمتد بحديد لتجرحه
بحفر كافر. فوجدت بداخله
ينابيع من ذهب وفضة عارمة،
ومنها تكونت رغبته الفائقة
التي ضمّها سريعاً إلى كبريائه الشموخ؛
ثم بدأ البخل مـن خلال عروقه يبعث
لهباته الجشعة، ويوقد ناراً تلتهم الحياة.

(١٦/٧ - ١٧)

لا شك أن العصر الذهبي، أمام عقل كعقل <مـامون> سيتخذ مظهر زمان من الحرمان غليظ لا يريد استرجاعـه أمرؤ

يتمتع بفهم وبصيرة. فهو مثل <اكراسيا> التي يرتبط بها عن كثب، يسعى لإعادة خلق العصر الذهبي بشكل حرفي. فعنده يكون الإنحدار من العصر الذهبي حقيقة واقعة، لكنها حقيقة يفرح بها لأنها تمثل تقدماً على «حالة بائسة». وفي هذه الناحية على الخصوص يختلف <مامون> عن <گايون> الذي يقبل السقوط على أنه حقيقة، ويعلم أن العصر الذهبي لا يمكن تجديده بشكله الأصلي، لكنه يدرك مع ذلك إمكان إعادة إقامته بفعل الفضيلة التي هو بصدد أن يغدو تجسيداً لها. إن التفاتة الحنين إلى العصر الذهبي ضرورة مطلقة لكي تقدم إحساساً بالإتجاه في سعينا لاستعادته؛ فمع تقدم الزمن يزداد ذلك العصر بعداً، ومع ذلك فهو أمامنا يدعونا.

في تعريف حالة إنسان ما بعد السقوط، يعترف <گايون> بحدود قدرته بوصفه كائناً بشرياً، مدركاً في الوقت نفسه نتائج السقوط في إطلاق مشاعر الشبق والبخل إلى جانب الحاجة إلى فن لإقامة سيطرة فعالة على تلك المشاعر. ثم يتعلم بالتدريج ضرورة المهارة الخلقية، ويلاحظ أنه عندما يدخل «خميلة النعيم» نراه «يلجم إرادته ويكبح قوبه» وهي استعارة بلاغية يستعملها <سپنسر> ليذكّرنا أن أكثر الصور شيوعاً عن الإعتدال في العصور الوسطى وعصر الإنبعاث هي صورة امرأة تمسك بلجام.

إن الشعور بالتعب والجهد الضروريين لسلوك الفضيلة مما نجده هنا في صورة اللجم سبقتها صور في بضعة مقاطع أخرى من الكتاب الثاني الذي توجد فيه صور مألوفة عن النمط الرعوي. ففي حديث <براگادوجيو> مع <بلفيبه> (٣/٣٩ - ٤٢) وكذلك في تنويمة <فايدريا> التي تنشدها على مسمع <سيموخليس> (٦/١٥ - ١٧) نجد تعبيراً عن الصراع القديم

بين الإعتزال في الريف وبين الخدمة في البلاط؛ بين السرور والكسل، وبين الكدح والإنشغال. هذه موضوعات ستشغلنا بتفصيل أكبر عند الحديث عن <سدني> و <سپنسر>، ولكن قد يكفي هنا أن نذكر أن نقطة مهمة سنفصّل القول فيها بعد حين. إن الإعتزال الرعوي ليس في حد ذاته خيراً أو شرّاً بالضرورة؛ فهو يعتمد على الشخص الذي يدخل فيه. يرى <براگادوچيو> أن الوجود في الريف والوجود في البلاط لا يؤديان إلى تغيّر جوهري في الشخصية؛ فهو يرى أن البلاط مكانٍ يستطيع المرء فيه أن يعوم في اللذة، والريف مكان يمنح فرصةً مناسبة للقيام باغتصاب في عزلة عن الناس. والعزلة التي يستدعي <براگادوچيو> صاحبته <بلفيبه> باستخفاف أن تخرج منها قبل أن يحاول مهاجمتها هي، من ناحية ثانية، محيط يناسبها تماماً. وكما يقول <سپنسر> في الكتاب السادس «العقل هو الذي يصنع الخير أو الشر». وسوف نرى لاحقاً أن أولئك الذين يمثلون عالم الفروسية الذين يتجولون في <أركاديا> المشمسة إما يأتون بحثاً عن الراحة والإنتعاش، لكن مدة إقامتهم محددّة، فذاك في الواقع مكان يتاح لهم فيه اختيار نوع من الحياة: فراغ تأمّلٍ، استعداداً لدخول ناشط في العالم، أو كسل معزول، هرباً من قضايا العالم الكبرى. وأبهاء البلاط الفاسدة التي تسبّبت في هروبهم تعود إلى استدعائهم ليحيلوا رؤياهم التأملية إلى شيء عملي لإصلاح مجتمع ساقط؛ وهم يستدعون أولئك الفرسان كما تستدعي <گلوريانا> في بحثها « فارس الصليب الأحمر » ليهجر رغبة غير لائقة ويدلف كلياً إلى عالم من التأمل ويبقى هناك ناسياً مصيره. لكننا كنا نتطلّع إلى أنفسنا في ذكرنا عالم <أركاديا>، وعلينا أن نبدأ بتخطيط مشاهد ذلك العالم الذهني الذي توقعنا، قبل أن يصير به الأمر إلى الإمتلاء بتلك الشخوص الغريبة.

٣ ـ أركاديا وتحولاتها

أرض <أركاديا> هي في الواقع متّسع فكرة. فالضباب الذهبي العالق بهوائه الصيفي هو في النهاية ظلال طويلة من ضياء باهر تخلّف عن العصر الذهبي. وعندما تضم <أركاديا> ذلك البهاء على أتمّه تغدو عالماً رعوياً من الفراغ والشعر والحب السعيد الذي يسع البشر إدراكه حتى في حالة من السقوط المدقع، والذي يمثل الإمكانات البشرية في أسمى تطلّعاتها. والصراعات الوحيدة التي يعرفها ذلك العالم هي مطارحات الرعيان في أوقات الفراغ، وهي منافسات شعرية موضوعها تفوّق راعية على أخرى، يحدوها أمل في الربح لا يطمح إلى ما هو أغلى من جفنة من خشب الزان، أو حَمَلٍ أو مزمار قصب. وإذ يحدث غالباً أن <أركاديا> تغيم بذكريات عن العالم الخارجي وواقعه الصعب، يغدو ذلك الفراغ مللاً، وينقلب الشعر شكوى ورثاء، والحب الذي قصّر عنه الوصال يعود رغبة في الموت. ومن التبسيط الغرير القول إن <أركاديا> مكان سعادة كاملة، فحتى هناك كما أوضح <پانوفسكي> يندسّ الموت وتُسمع نبرة الفجيعة في الطبيعة. لكن من التناقض الظاهر أن الفجيعة في الحب والفجيعة في الموت تؤدي إلى خلق للشعر جديد. <أركاديا> هي فردوس الشعر في المقام الأول. هي موطن متوسط من الخيال، يقع بين كمال ماضٍ ونقصان حاضر، مكان صيرورة لا مكان وجود،

حيث تكون قدرات الفرد في فنون الحياة والحب والشعر موضع إستغوار وفحص. وهي لذلك تشير في اتجاهين: إلى الوراء نحو الماضي وإلى الأمام نحو مستقبل محتمل.

. والإفتراض في موقف الرعوية يمثل تفاهماً مع التعقيد بالعودة مؤقتاً إلى موقع من البساطة النسبية. ومن طبيعة الأمور أن يَتبع تعقيد آخر وبساطة أخرى. نحن نعلم أن الكائنات البشرية لا تحتمل قدراً كبيراً من الواقع، ويترتب على ذلك، خصوصاً في الفنون حيث يختبر الواقع تعقيدات ذلك الوجود، سلسلة متواصلة من الأعراف تجعل تلك التعقيدات أكثر بعداً وقرباً في آن معاً، على ما في ذلك من تناقض ظاهر، تمثل <أركاديا> عرفاً كهذا، عرفاً تضرب جذوره في تناقض، حيث يُفرض نظام على تقلّب الواقع بتحويله إلى محيط مغاير تماماً لكي يُفرض عليه شكل وسيطرة. فارتداء ثياب الرعاة والدخول في مرابع <أركاديا> الذهنية تكشف أن الشاعر بوسعه اتخاذ ما لا يقل عن طريقتين في النظر إلى نفسه وإلى الواقع، إلى الأمور المعقدة من منظور البساطة، وإلى البساطة من وجهة نظر المعقّد. فالتعاطف مع طرق أخرى في الحياة والفكر، والقدرة على تقييم الذات، وغياب التعنّت في الشخصية مما ينطوي عليه مثل ذلك التوجّه جميعها تتوسّم خيراً في التطور القادم لتلك الشخصية. إن القيام بأدوارٍ جزءٌ ضروري في الحياة جميعاً، ولو أن الذهن المتعصب يغلب أن يجد في ذلك دليلاً على النقص في الإستقامة، ويشهد على ذلك التوكيد الحديث على «الإخلاص» البسيط. ولكن إذا كنا شديدي التجذّر بمهفوم عن أنفسنا، ثم هوجم ذلك المفهوم وغُلب، فإن تحطّم الشخصية قد يكون النتيجة الحتمية. غير أن القدرة على تصور مواقف عديدة وليس موقفاً واحداً هي السمة المميزة لذهن أكثر

اتساعاً وحيوية، ولشخصية أكثر جاذبية كذلك، فنحن مثلاً لا نستطيع تصور التصلّب الخشن من جانب <مالڤوليو>[١] في المحيط الرعوي الذي سرعان ما تكيفت له <روزالند>.

إن مواقفنا تجاه العرف الذي تمثله <آركاديا> هي في حد ذاتها محض أعراف في الغالب. والذي يبدو لنا من مظهر <آركاديا> وهمٌ جميل عن مخلوقات عبقة مثل <ديمن>، وأخرى يفوح منها عبقٌ مريب مثل <فيليس>، وهم يصدر عادة من عرفنا الحديث عن الواقعية، وهو عرف يرى تقديم الشيء نفسه من دون غشاوة وهمية بل بضحكات متعالية هازئة. لكن <أركاديا> في فكرتها الأساس، من خلال تكرار تناولها عبر العصور، تعبّر عن موقف إنساني عام. ولأن البشرية في تغيّر، فإن الأعراف (ومنها <أركاديا>) تتغير كذلك: إن <صموئيل جونسن>[٢] قد تجنّى في حكمه على المحيط الأركادي في «ليسيداس» يوم قال إنه بسيط مبتذل مقرف. ولكن لننظر في العالم الواقعي نفسه، بحثاً عن أعراف تتعلق بابداء الحزن، تعد مقبولة في لندن المعاصرة أو آيرلند الريفية او آواسط صقليا.

إن حياتنا محوطة بالأعراف والتقاليد من كل جانب، وأدبنا يصور تلك الأعراف دوماً. ينصبّ اهتمام هذا الفصل إذن على ولادة وتطور وموت <أركاديا> ثم انبعاثها، على مدى ما يقرب من ألفي سنة، مع تركيز خاص على تصوير عصر الإنبعاث لرحاب ذلك المنظر الداخلي.

في فصل رائع عن <ڤرجيل> علّمنا <برونو سنيل> أن ننظر إلى <أركاديا> كرحاب منظر روحاني اكتشفه الشاعر الرومي، الذي لم يكن هو الذي أوجد الشعر الرعوي، بل كان خليفة <ثيوكريتوس>[٣] من أهل <سيراكيوز> الذي كان أول

من ظهر هذا النمط الشعري في أعماله. إن العالم الذي يعني <ثيوكريتوس> هو العالم الرعوي في صيف صقليا المخضلّ، الذي يتذكّره منذ طفولته، ويطلّ عليه من ذكريات تبالغ في شأنه من منظور حضارة منتفخة عرفتها الإسكندرية في زمان <بطليموس فيلادلفوس>. والأناشيد الثلاثون المجموعة تحت اسمه ليست كلها له، ولا جميعها رعوية. فبعضها قصائد مديح، أو غزل، أو أغاني زفاف أو مشاهد قصيرة من ملاحم تعالج بأسلوب التزويق الذي وضعه <كاليماخوس>. ومن القصائد الرعوية الصرف، ثمة واحدة، هي السابعة، بعنوان «احتفال الحصاد» التي يبدو أنها تعرض أشخاصاً حقيقيين عرفهم الشاعر في زي رعوي. وينسحب على الرعويات جميعاً ألقٌ من الدعابة التي تبلغ أحياناً حدود المفارقة الفكهة: هي حلم ابن المدينة بالريف، قناعة بالحلم لا تزيد عنه. لم يرد عن أحد قط أن الحنين الرعوي قد دفع <ثيوكريتوس> للشروع بترك الإسكندرية ليستعيد مسرّات طفولته البسيطة. فالرعوية لا تفعل ذلك أبداً؛ لأن من طبعها أن تثير مشاعر النقيضين. في حديثه عن <ثيوكريتوس> وجهوده في عرض صورة واقعية للحياة الريفية في حين يحافظ على مزاج أدبي، يقول <سنيل> (ص ٢٨٦) إن «جميع ذلك يتم بروح من التظرّف الرقيق؛ فالتنافر بين البساطة الرعوية في المروج وبين التلطّف الأدبي في المدينة لا يكتمل حلّه تماماً، ولم يكن ثمة قصد في ذلك قط، لأن كل هدف التظرّف عند <ثيوكريتوس> يكمن في ذلك التنافر». والتنافر طريقة للحفاظ على الحلم في وجه عقبات المنطق والواقع، فتحةُ هروب تُبقي على الوهم حياً. وشعور النقيضين عند <ثيوكريتوس> يصدر بالدرجة الأولى من استعماله لغة متحذلقة منسّقة للتعبير عن أفعال وأقوال رعاة صقليا، وإذ تكون اللغة في أبياته السداسية الوزن هي اللغة

الريفية العتيقة من العصر <الدوري>[٤] فإن تلك اللغة نفسها قد اصطنعها الشاعر إلى حد كبير، لغة انتقاء واختراع (گـاو، ص ٢٣ من المقدمة). وبـاختصـار، فـإن التقـابـل بين الفن والطبيعة يلاحظ في إطار اللغة، لا في إطار المـوضوع، ومن هـذه الحقيقـة تنبـع المفـارقـة في تـأمـل البسـاطـة عنـد <ثيوكريتـوس>. والمفارقـة، التي ترقّق منهـا العاطفـة، تبلغ حـدودهـا القصـوى في النشيـد الحـادي عشـر، حيث نجـد <يوليفيموس> الوحش البالغ القبح، يتوجه بشكوى حب رقيقة إلى حورية أعرضت عنه. فالإنتقال إلى العالم الرعوي يجعل حتى القبيح المرعب يبلغ نوعاً من الجاذبية.

عند <ثيوكريتوس> نجد مصادر الكثير مما تحـوّل شكله عنـد <ڤرجيـل> مثل: التـوكيد على الحب والمـوت، الغناء ومباريات الغناء في الرعويات الأصيلة، إلى جانب مثال واحد مـن قصص التـرميـز؛ وفي القصـائـد التي لا تقـع في بـاب الرعويات نجد نغمة من المدائح والملاحم ستغـدو جزءاً من النسيج الرعوي عند <ڤرجيل>. وأصالة الشاعر الرومي تتكون بالضبط من هذا المـزج والتنسيق في الموضـوعات في محيط رعـوي يستوعبهـا ويتمثلها. هنـا يكتسب التعقيد الأول تـوسّعاً جديداً.

يبين <سنيل> ببراعة فائقـة أن صقليا كـانت تمثل عنـد <ڤرجيل> مكاناً أكثر واقعية مما يناسب الرومانسية؛ فإنها قد دخلت في فلك العظمة الرومية، ولأن السحر الذي يقـع على المســامــع الــروميــة يــأتي من أسمــاء مثــل <دافنيس> و <تيتيروس> لمحض كونها أجنبية وغريبة، كـان لا بد أن يختار لها الشاعر الرومي موطناً بعيداً. فابتعاد <ثيوكريتوس> في المكان والزمان عن أيام حداثته في صقليـا توسّـع بابتعـاد

<ڤرجيل> الثقافي عن حياة سلفه ورحاب طبيعتها. ونحن الآن على بعد مرحلتين بدلَ واحدة، والإحساس بالبعد وهو ضرورة للرعوية قد تفاقم بشكل لا يحدّ، وقصائد <ڤرجيل>، في انحسارها عن مصدرها، شرعت بعملية خلق تراث أدبي بارع. وكانت النتيجة اختيار موقع له شهرته في كون سكانه يتميزون بميل إلى المباريات الشعرية، هو تلك البقعة من بلاد الإغريق التي تتاخم سپارطة، واسمها <أركاديا> و <أركاديا> التي يعرفها الجغرافيون منطقة غير جذابة على الإطلاق، تحدّها جبال وتقطعها جرود، لكن شهرتها القديمة بكونها موطن الإله <پان> وما يروى عنها من شعر ريفي بسيط جعلها ملائمة للفن الرعوي الذي يبتعد مرحلتين عن الواقع. ولم يكن شعر أهل <أركاديا> بالطبع شعراً رعوياً، فهو في عوز للإحساس بالبعد عن العالم البسيط وهو أهم خصائص الشعر الرعوي. وإذ يختار <ڤرجيل> رحاب <أركاديا> فإنه يختار عالماً خيالياً يمثل إبراز مثل أعلى: فصورة <أركاديا> في رعوياته تمثل جمعاً بين مناظر طبيعة صقليا مع ما يماثلها في شمال إيطاليا وجنوبها، وهو توحيد بين الواقع والمثالية يؤدي إلى رفع المغاني الثلاثة إلى مستوى مثالي. ويغدو ذلك مبدأ عاماً.

ولأن رحاب الطبيعة في <أركاديا> مستوحاة من أقاصي الزمان والمكان، فقد غدت عند <ڤرجيل> مكاناً للغنائية والعاطفة الرقيقة، من صنعه هو. فهو يتجاهل أو يغفل عن المفارقة الرقيقة عند رعاة <ثيوكريتوس> المفرطي الثقافة، ويتقبلّهم على مظهرهم كدليل على ماضٍ أكثر جمالاً. وهو إذ يعيد تكوين حياتهم يبعث فيها نسمة عاطفية وروحانية يخلو منها تماماً الظرف الرقيق عند <ثيوكريتوس> الأكثر قرباً من موضوعه والأقدر على تقييمه من أجل ذلك. لا شك أنه يوجد في

الريفيّات جميع أنواع المواقف التي قد تكون ضحية لمفارقة: ثمة <تيتيروس> الذي يشكو إليه <ميليبيوس> ضياع حقله، يبدو كأنه غير مكترث بأي شيء سوى فرحه بأنه قد احتفظ بحقله هو ولم يخسره؛ وثمة <اليكسس> المحبوب الذي خسر <كورايدون> مودّته في حضور <آيولاس> الأكثر غنى، وهو ليس إلا ذلك الغلام الحقير المتعجرف الذي ينقاد لمن يزيد له في المبلغ؛ وثمة المباراة الغنائية بين <مينالكاس> و <داموىتاس> التي نشأت عن خصومة كريهة أقلقت هدوء العالم الرعوي. وهذه مع ذلك مواقف يحلّها المحيط الرعوي نفسه، قد يجد بعضهم فيها سروراً: فخسارة حقل أو حبّ يمكن أن يعادلها مكسب من ناحية أخرى، والتناغم في أغنية قد ينمو من تنافر في الألحان. إنه ليس بالعالم الأكمل، كما أنه ليس بالعصر الذهبي، لكنه أفضل من العالم الذي نعرفه جميعاً خارج تلك الأفياء. لدى <فرجيل> شعور متضارب في كونه قريباً من انقطاع عن موضوعه؛ حالة من الوجود على مبعدة، تنشأ من الاجتهاد لبلوغ الغريب وغير المألوف وامتلاكه وتطويعه. إنها حالة امرىء يحاول تذكّر ما لم يكن معروفاً قط. ليست الريفيات محض حلم يقظة غير واعٍ حول البعيد في الزمان والمكان. فالعملية الفنية تنطوي على وعي كامل، وقد ندرك هذه الحقيقة في التحويرات المقصودة الي يدخلها <ڤرجيل> على ما يظهر أنه على علم بكونه تراثاً أدبياً. وهو يعقّد التناقض بين البساطة والحذلقة باتخاذ لغة غير مناسبة بشكل أشد وضوحاً مما لدى سلفه، يضعها على ألسنة رعاته: وأهل <أركاديا> أشد من أمثالهم عند <ثيوكريتوس> يعيشون، بعبارة <سنيل> البارعة، خارج حدود طاقاتهم العقلية.

بما أن <أركاديا> عند <ڤرجيل> هي تجريد، بينما صقلياَ <ثيوكريتوس> ليس كذلك، فإن الأولى تفسح المجال لتشابك شخوص من عوالم الواقع والفكر المختلفة. فالأرباب والرعاة والبشر من عالم الواقع الخارجي تجتمع وتختلط في العالم الرعوي (والرعوية العاشرة خير ما يمثل ذلك) وهنا تتم خطوة إلى الأمام في اتجاه القصص الترميزي. واجتماع الأرباب والرعاة والبشر يقرّب العوالم الثلاثة إلى بعضها، وهي توجد إما بشكل واضح أو بالتضمين في الريفيّات: عالم <أركاديا> نفسه، العالم الذهبي الذي تولّى إلى الأبد، والعالم الرومي الواقعي خلف الحدود، عالم يستطيع الشعراء الدخول منه إلى <أركاديا> - ويبدو أن الشعراء وحدهم يستطيعون ذلك. أو <أركاديا> نفسها هي الصورة التي ينضوي تحتها العالمان الآخران. من منظور <أركاديا> يستطيع الشاعر رؤية العصر الذهبي بجميع بهائه السابق (الرعوية الرابعة) ويسلّم بعودته الدورية (من خلال ولادة طفل محوط بالأسرار وجدت فيه العصور اللاحقة صورة المسيح المنقذ) في المستقبل القريب. وصورة الارتقاء التي يعرضها <ڤرجيل> هنا توسّع من مدى <أركاديا> من الآن فصاعداً. ويظهر عنصر توسيع آخر من الجانب الآخر، لأن تدخّل عالم الطموح والسياسة، والحرب والظلم الذي تمثله روما المعاصرة يظهر في بداية المجموعة، في الرعوية الأولى، حيث يخلّد <ڤرجيل> نزع ملكية الأراضي الزراعية من أنصار <انتونيو> الذي خسر أمام <أوكتاڤيوس>، هنا لم يعد الطريق طويلاً لبلوغ الترميز التاريخي والشخصي أو السياسي. وفي جميع الأحوال يكون اكتشاف <أركاديا> من جانب <ڤرجيل> اكتشاف واقع أكثر واقعية وكثافة مما تستطيع الحياة تقديمه، وانتفاء صفة الزمان والمكان فيه تجعله يشمل

جميع الزمان، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، وجميع المكان. و <أركاديا> نفسها زمان ذهني، ومكان ذهني.

ومواضيع الحب والموت والشعر هي الأكثر وروداً، وأبرز العناصر التي تميز <أركاديا> وهي تأتي في هيئة شكوى الحب والرثاء والمباراة الشعرية ذات الأغاني المتبادلة التي تحمل اسم «المستجيبات» (٥). من هذه الثلاثة، يكون الشعر حتماً أكثرها أهمية، فهو في الواقع يولد من الموضوعين الآخرين، وهو في جميع الأوقات على وعي بأنه يفعل ذلك. عند <ڤرجيل> تكون النظرة الجديدة تماماً عن <أركاديا> أنها مكان اعتزال وراحة للشعراء ومن دار في فلكهم مما يؤدي بالطبع إلى نظرة جديدة إلى الشعر بوصفه فناً يعي ذاته، يحسّ أنه عملية وليس نتاجاً. والسؤال الذي يثيره الاعتزال الرعوي المقصود أمام الشاعر هو: ما غرض الشعر؟ لقد رأينا <ثيوكريتوس> يقنع بسرد أحداث الملحمة أو أوضاعها في المجال المختصر الذي تتيحه الرعويات: ومن هنا يطلق اسماً واحداً على النمطين. فالجو السياسي في عصره، وقد فرغ من فتوحات الاسكندر البطولية، إلى جانب التراث الأدبي الذي أقامه بالإشتراك مع <كاليماخوس> جعل من الجهد الملحمي والشعر الملحمي على نطاق واسع مما يبدو أمراً تجاوزه الزمان ويصعب تناوله. لا يوجد ما يدفع إلى توتّر أعلى في الإنشاد عند <ثيوكريتوس>. لكن <ڤرجيل> يشرّع نوعاً من المنهاج للشعر، ومثاله يشكّل الحافز لعدد من الشعراء الذي كانوا في وقت من الأوقات يفكرون بالملحمة، أو كانوا قد بلغوها، كانوا جميعاً في الأساس من أهل <أركاديا> مثل: <سانزارو> و <ملتن> و <پوپ>.

في ثلاثة مواضع من الريفيّات، في بداية القصائد الرابعة والسادسة والثامنة، نشعر أن <ڤرجيل> بوسعه السير في الأقل، ولو أنه لا يتحرك فوراً، نحو عالم من الجهد الملحمي بمعزل عن حياة الإرتياح، ونحو الاحتفاء بذلك العالم بأسلوب آخر أكثر ملاءمة من الرعويه. والصورة الأخرى من الحياة هي حياة النشاط في مواجهة حياة التأمل، والصيغة الأخرى من الشعر هي الشعر البطولي في مواجهة الشعر الرعوي. فأفكار العالم الآخر تقنعه بتغيير النبرة، وصورة <ابيقور>[٦] عن الكون في الريفية السادسة تبدأ باعتذار: «والآن يا <ڤاروس> بما أن عدداً من الشعراء سيتطوع للتغني بمدحك، وسينظمون الأناشيد المحزنة عن الحرب، فسأحمل مزمار القصب الضئيل وأجرّب عليه موسيقى الريف» (الترجمة الإنكليزية ي. ف. ريو). ومع ادعائه أنه لا يخجل من الإقامة في الغابات، ثمة في الأقل افتراض بإمكان العودة إلى عالم البشر. وتلك العودة تتم على مراحل بما يشبه دقة منهاج مرسوم، إذ يأتي بعد الرعويات الغنائية **الجورجيّات**، التعليمية، ثم تأتي الملحمة في صيغة **الأنيادة**. ثمة دليل على أن <ڤرجيل>، الذي أعلن بنفسه أنه قانع بألحان مزمار القصب الناعمة في **الريفيّات**، قد غدا بعد ذلك يعي بشكل متزايد أن طاقته الشعرية تمتلك نمطاً متميّزاً هيأت له تأملاته الرعوية اندفاعته الأولى. ففي الأبيات الأخيرة من **الجورجيّات**، حيث يتذكر <ڤرجيل> فيها نفسه بكلماته على أنه مغنّي <تيتيروس>، نجد ما يشبه الإعتراف الموقّع في ختام مرحلة ثانية من مسيرته الشعرية. و **الإنيادة** نفسها، في نسخ العصور الوسطى وعصر الإنبعاث، كانت تبدأ بمقدمة حذفتها الطبعات اللاحقة، تقول إن الشاعر الذي كان في ما مضى ينشد أغاني الرعاة قد استبدل مزماره القصب لقاء البوق. وقد حذا حذوه

مباشرة <سپنسر>[٧] في المقطع الأول من مقدمة الكتاب الأول من مليكة الجان.

ونظرة الرعوية، من أيام <ڤرجيل> فصاعداً، تجمع مشاعر النقيضين بوجه عام: فهي إذ ترمز إلى حياة الإعتزال والراحة بعيداً عن التكالب على الربح والمنزلة مما يميز المدينة، يكون العالم الرعوي ملجأ رحيماً؛ فحدوده الضيقة تمثل تحديد الرغبة، وبساطته راحة مرغوبة وخلاص من زحمة الأمور في العالم الكبير. ولكن بسبب من تعلّقاته الريفية، وإلى حد كبير بسبب المثال الذي قدمه <ڤرجيل> في نجاحه الواضح في الشعر الملحمي، يكون الشعر الرعوي، في الميزان الشعري، أدنى الأنواع الشعرية، والخطوة الأولى في سلّم ذي درجات كثيرة. ففي دفاع عن الشعر يشير <سدني> إلى الشعر الرعوي على أنه عتبة واطئة يستطيع الجميع تسلّقها بسهولة، ويبدأ <دْرَيتن> واحدة من غنائياته الريفية، الرابعة، بعبارة مشابهة «أيها الرعاة، لماذا نزحف بهذا الشكل المهين؟» إلى جانب ذلك، مع أن الشعر في جوهره فن تأملي لا عملي، لذلك يكون الاعتزال والإنسحاب مما يناسب الشاعر تماماً، فإن انسحابه من شؤون الناس قد لا يكون إلى درجة تجعله غريباً عن عالم الناس المألوف وخبراتهم اليومية. والتعقيدات التي تنطوي عليها هذه الحالة ستكون موضع دراسة في الفصل القادم. وعلينا الآن أن ننظر في قيمة ما يقوم عليه الدخول إلى <أركاديا>. بالنسبة للشاعر، يمثل هذا الدخول حركة باتجاه اكتشاف الذات عن طريق التدريب. وهو يشبه تسلق مرتفع ـ مرتفع، في هذه الحالة، محاط بجبال أكثر ارتفاعاً ـ ليكتشف المرء وضعية الأرض قبل الشروع برحلة. يأتي الشاعر إلى <أركاديا> ليستوضح هدفه الفني والفكري والخلقي. وارتداء

أثواب الرعاة كان يرمز لألف سنة ويزيد إلى التزام بالشعر واستقصاء للقيم النسبية للوجود الناشط والمتأمل. والإنسحاب المؤقت إلى المشهد الداخلي يغدو تحضيراً للإنخراط في عالم الواقع، لأن من الضروري للمعرفة أن تسبق الفعل. وبهذا الخصوص، يلاحظ أن <إينياس> نفسه يسلك طريقاً مشابهاً؛ فهو ينزل في تأمل إلى العالم الأسفل استعداداً لحياة جهدٍ ناشط في إيطاليا كمحارب، وحاكم و (ربما لو اكتملت القصيدة) كزوج. بالنسبة للأمراء والشعراء معاً، يكون الإنخراط في الحياة الناشطة ضرورة ولدوا من أجلها، وهم جميعاً تأمليون بفضل تلك الضرورة.

بقيت <أركاديا> نائمة ألف عام قبل أن يعيد اكتشافها <سانّزارو> في كتاب له يحمل نفسَ الإسم، وذلك في بواكير القرن السادس عشر. وكتابه **أركاديا** هو أول كتاب أوربي يختار محيطه من ذلك المشهد الطبيعي الذي اكتشفه <ڤرجيل>. يضم الكتاب نثراً إلى جانب الشعر، في عالم من خلق عاشق (<سنسيرو> وهو <سانّزارو> نفسه) غارق في الحزن لإخماقه في الوصول إلى غرضه، ويمثل مغاني عزلة، هي من باب التعويض، فردوس شعر. تتردد في هذه الأفياء، في أغاني الرعاة الذين يجوبونها، أغاني الرعاة النفيسة التي نظمها الأقدمون، وقد أعادت لها الحياة لغة محلية. يشكل هذا الكتاب مزاجاً أكثر مما يروي قصة واضحة، وهو يتميز بنفس الشعور بالإبتعاد الذي لمسناه عند <ڤرجيل>، وموضوعاته، كموضوعات سلفه، هي الحب والموت والشعر. وربما كان ضعف الاهتمام بالقصة مقصوداً، إذ المهم كيف تُدمج مع موضوعات من الرعوية الكلاسية رعويةٌ بأسلوب <پترارك>[٨] تتحدث عن حبّ خائب يجد سروراً في الوحدة، إلى جانب

تطور في القدرات الشعرية، تـدريجي غير واعٍ تقـريباً. لقـد أوضح البروفسور <كالستون> (ص ٩ ـ ٣٩) أن التوجه إلى <أركاديا> رمز حياة جـديدة للشـاعر، إذ ينفتـح أمامـه سبيل مستقبل مشرق. إن الوضع الذي يجد الشاعر نفسه فيه ينطوي على تناقض يشبه الواقع اللاواقعي، والقرب البعيد، الذي يميز <أركاديا> نفسها: فهو متحذلق بين أناس بسطاء، يبحث عن نفسه وهو في كل لحظة يقدم دليلاً على انه قد وجد نفسه، يفقد أصالته لكي يجدها، عاشق شقي في طريقه أن يصير (لذلك السبب نفسه) شاعراً عظيماً. والخسارة تقود إلى الكسب في كل اتجـاه. وهو يـأتي إلى <أركاديـا> بحثـاً عن تسليـة، بكـلا المعنَيين. يأتي بحثاً عن هدوء ريفي، عن فراغ، لكي يتخفف من عبء حزن. لكنه يأتي كذلك بوصفه إنساناً لا يستطيع تبديل روحه كما يبدل سماواته: أما وظيفته في <أركاديا> ـ وما كان له أن يأتي إلى هناك لو لم يكن قد صـار شاعراً؛ فالوصول إلى هناك يعني أنه قد سبق له امتلاك المكان ـ فهي أن يعيد خلق روائع الأمس في الفن على طريقته الخاصة. هنا عليه أن يختبر مدى التزامه بفنون الشعر وفن الحب بمعناه الأوسع: هنا مكان شهادة. فإن كان لديه نبوغ (وهذا هو الإمكان الذي يستغوره) فسيبـرز وريثاً لتراث شعر عظيم ويكسب الحق أن يُعدّ هو نفسـه مثالاً لذلك التراث من جانب شعراء المستقبل. وفي النهاية تكـون <أركاديا> المكان الذي تواجه فيه الموهبـةُ الفرديـةُ التراثَ، لجميع أغراض ابتداء المسيرة واكتشاف الذات.

الوعي بالذات عند <سانّزارو> في هذا الوسط الـرعوي أشدّ مما لدى <ڤرجيل> لأن الحقيقة الكبرى عن إنجاز الأخير في مجـال الملحمـة لا يغيب عن أنـظار الشـاعـر في عصـر الإنبعاث. وهذا الوعي بالذات يبعث نبرة من مشاعر النقيضين

في المشهد الرعوي. ففي أغلب الأحيان يكون هذا المشهد مكان جمال رائع حسي، يرى في وهج الظهيرة أو في سنا البدر الناعم. ومع ذلك، ثمة أحياناً شعور مثير بمحدودية ذلك المكان، كما يُرى على أوضحه في المقطوعة النثرية السابعة (<ناش> ص ٧٢): يقول <سنسيرو> للرعاة إنه غالباً ما يتذكّر مباهج موطنه «وسط بطاح العزلة في <أركاديا> هذه التي ـ أستأذنكم في القول ـ إنني لا أكاد أصدّق أن وحوش الغاب تقوى على الإقامة فيها بأية درجة من السرور، فضلاً عن شباب نشأوا في نبيل المدن». ما جرت عليه العادة من تفضيل الطبيعة على الفن ينقلب هنا في لحظة، وهو ما ينبىء بتطور لاحق سبقت الإشارة إليه. ومما يتصل مباشرة بهذا التفضيل للنشاط في العالم الكبير على التأمل في العالم الرعوي فكرة سبق التعبير عنها مراراً، مفادها أن الرعوية محض مقدمة نحو عمل شعري أعظم. يقدم الراعي <كارينو> إلى <سنسيرو> مزمار قصب هدية لقاء غنائه، على أمل أنه في المستقبل سوف «يغنّي بأنغام أحلى عن حب آلهة الحقول وحوريات البحر. فكما أنك حتى هذا الوقت كنت تمصي بواكير صباك دون جدوى بين أغاني الرعاة الريفية البسيطة، فإنك سوف تمضي شبابك السعيد بيں الأبواق الصدّاحة التي يطلقها أشهر شعراء موطنك، حيث لا يغيب الأمل بالذكر الخالد» (<ناش> ص ٧٤ ـ ٧٥). وبعد ذلك، في مقطع يُجمل فيه <سانّزارو> تاريخ الشعر الرعوي من <پان> إلى <ثيوكريتوس> و <ڤرجيل> ونفسه ضمناً، يقول إن <ڤرجيل> لم يكن قانعاً بمثل ذلك اللحن المتواضع بل «شرع يعلّم حرّاث الحقول، على أمل أن يتغنّوا في المستقبل، على أنغام أبواق صدّاحة، بجلائل أعمال <اينياس> الطروادي. . .» (<ناش> ص ١٠٥). وأخيراً،

في خاتمة الكتـاب، يتمنى المؤلف على مزمـاره ألا يقع على مسامع أهل البلاط والقصور، بل يلازم أفياءه الهادئة: «لحنك المتواضع لن يبهج المسامع إلى جانب الصور المخيف والبوق الملكي» (<ناش> ص ١٥١). وإذ يقترب الكتاب من نهايته، تبدأ زينة الملحمة بالتغلغل في مروج <آركاديا> بالتدريـج، لكن بتسارع؛ تظهر أول الأمر بتلميحـات مقتضبة، ثم بـإعادة خلق واضح لأفكار رئيسة ومَشاهـد من الملاحم الكلاسية: إن «النزول إلى العالم الأسفل» في أواخر الكتاب من أوسع الأمثلة على ذلك، وقد يمثل كما هو الحال في شعر القصص الترميزي عند <ڤرجيل>، نزولاً للبحث عن الإستنارة واستعادة الكشف الروحي.

من الطبيعي أن نلتفت الآن إلى عمـل آخـر يحمـل اسم أركاديا، لكن الذي يعنينا الآن هو مواقف الشعـراء تجاه تلك العوالم التي يظهرون فيها شخصيـاً، ورائعة <سـدني> تدور حول جماعة من عِلية القوم هاربين من عالم الواقع الخارجي. يثير ذلـك المـوقف سلسلة من التعقيـدات لا تـوجـد عنـد <سانّزارو> إلا بشكل أولي. فالصراع بين الطبيعة والفن، بين التأمل والنشاط، بين الرعوية والملحمة يبرز في أتم تعبير عندما تدرك الرعوية نفسها أنها جنس يتبع أجناساً أخرى؛ وعندما تنقاد إلى اندماج مع تلك الأجناس، يظهر ارتفـاع في التوتـر يوازي ذلك. وهنا، حيث يأتي الشعراء إلى <أركاديا> وحـدهم أو بصحبة عدد قليل من أصحابهم، فإنهم يأتـون بحثاً عن حـلّ لمشكلاتهم الأدبية. وهؤلاء ليسوا سوى طليعة لغزو لاحق مـن أهل البلاط والأمراء الذي ينوءون بمشكلات متداخلة من شؤون الحكم، تكون العزلة الرعوية عندهم مسألة ذات شأن وأهمية، وأحياناً تنطوي على مخاطر.

يقدم لنا <سانّزارو> موقف عاشق يائس، يخرج من أحزان الحب ليجد نفسه شاعراً عوضاً عن ذلـك. فليس من الغريب إذن أن نجد خيطاً مستمراً من الإشارات، في شعره الرعوي وفي شعر لاحقيه، إلى أساطير العشاق الأشقياء الذين كانوا كذلـك مرتبطين بأصول الشعر الأولى: إشارة إلى <أورفيوس>؛ الذي استطاع بقوة شعره أن يوصل شعوراً بالتعاطف حتى إلى الطبيعة الجامدة؛ إشارة إلى <پان> الذي طارد الحورية <سيرنكس> حتى وجدها قد انقلبت إلى قصبة استقى منها رعوياته الأولى؛ إشـارة إلى <أپولـو> الذي طـارد <دايانـا> الطاهـرة، التي تحولت إلى شجرة غار، يضفر من أوراقها تاج يرمز إلى الإبداع الشعري تحت رعاية إله الشعر. فالعشاق المخفقون، والآلهة أو البشر، يصبحون حماة شعر أو شعراء.

وحالة الإخفاق في الحب ليست غير شائعة؛ والـواقع أن الإخفاق إن لم يكن قد حدث في تجربـة فعلية، فـإن شعراء عصر الإنبعاث لهم كامل القدرة على ابتكار وضع بائس ليكون أساساً لأحـزانهم. وذلك، كمـا نرى، هـو الوضـع في تقويم الراعي. وقد يبدو مستغرباً تصنيف ذلك العمل الشعري في باب الرعوية؛ فالمحيط هنا هو شمـال شرق <لانكشـاير>، واسم <أركاديا> لا يرد مطلقاً في سياق القصيدة، والرعاة فيها ليسوا مثل <تيتيروس> أو <سنسيرو> في التراث الكـلاسي، بل هم يدعون بأسماء مألوفـة لا جاذبيـة فيها مثـل <هوبينـول> و <ديگن> و <كولن كلاوت>. ومع ذلك لا يوجد إصرار على حدود المحيط الطبيعي، ويبدو في حدود الوضوح أن هذه هي <أركاديا> في سيماء انگليزية. تسعى الرعوية دوماً إلى جلب الـرؤية البعيـدة إلى نطاق المـألـوف المعـروف؛ وبهـذه الطريقة تعثر على العام في الخاص وتضفي على عالم الخبرة

اليومية ألق المثالي. ثم إنه من الممكن لعمل لا يقع في حدود <أركاديا> الأصلية أن يتصف بصفاتها إلى درجة بالغة تفوق ما يتصف به عمل مثل قصيدة <سدني> بعنوان أركاديا. و <أركاديا> في تجدّد أبدي لأن الحنين إليها متجذّر في واحدة من أعمق الغرائز البشرية؛ ولأنها مألوفة لجميع الشعوب والأزمان، فإنها بالضرورة ستلبس لبوساً مختلفاً باختلاف الزمان والمكان. ومحاولة إظهار الرؤى البعيدة قريبة لا توجد عند <سپنسر> وحسب بل عند معاصريه واتباعه كذلك. ففي قناعية[٩] <بن جونسن> البديعة بعنوان الراعي الحزين نجد <أركاديا> ورعاتها يحل محلهم عن قصد محيط وخرافة أقرب إلى وطن المؤلف، هما غابة <شيروود> وأصحاب <روبن هود>. وفي قناعية أخرى من عمل <ملتن> بعنوان أركاديس، نجد رُعاة <أركاديا> وكأنهم قد قاموا برحلة إلى الشمال من مرابعهم القديمة، إلى مقامهم الجديد في انگلترا، وهي نقلة يفسّرها <ملتنن>، كما يبين <جون والاس>، لا في سياق فني وحسب بل في سياق خلقي وفكري كذلك: من محيط دنيوي إلى محيط ديني، من عالم الوثنية إلى عالم المسيحية.

كان <سپنسر> أول شاعر انگليزي أعاد القوة إلى تراث <أركاديا>، وقصيدته تكشف عن استمرار التراث وعن حسّ بالجدّة مما يعطيه الحق أن نعدّه في مصاف القدماء أنفسهم. بوجه عام، يخلّد <سپنسر> هذا التراث بتأليف ريفيات شبه درامية، موضوعها الرئيسي الحب والموت والشعر. ومن ناحية أخرى تظهر أصالته في بعض المفهومات الجديدة الجذابة. وإذ نجد <سانّزارو> لأغراضه الخاصة يدخل تجديداً على الرعوية بالربط بين موضوعات <پترارك> وجزالة <ڤرجيل> في شكل

يمزج بين النثر والشعر يذكّرنا بمـا فعل <دانتـه> في **الحياة الجديدة**، يظهر <سپنسر> قدرته على الابتكار في نظام تقويم سنوي مناسب جداً، يصور مدار السنة الرعوية. والتداخل بين الإنسان والطبيعة، وهو الموضوع الدائم في الرعوية، يجد في هذا النظام مجالاً للتعبير الكامل، لأن تغيّر فصول السنة بمثابة استعارات مجازية تصوّر مسيرة الحياة البشرية من ربيعهـا إلى شتائها. ثم إن نظـام التقويم السنوي يحدِّد هـوية <أركـاديا> هذه كعالم ساقط وعُرضـة لتقلّب الزمن الـدائم. فالإخفـاق في الحب يدفع الراعي لكسر مزماره القصب في فـورة من النكد (كانون الثاني)، وثمة شـك حول قـدرة الشعر أن يقف بـوجه حقائق الحياة القاسية (تشـرين الأول) ويبدو أن الـمـوت يغلب أصحـاب الشبـاب والجمـال (تشـرين الثـاني)، وثمـة محنـة واضطراب في الكنيسة (أيار، تموز، أيلول).

في الريفيّات الثلاث الأخيرة، يعرض <سپنسر> كما فعل <ڤرجيل> من قبله، شعوراً مقلقاً بوجود اضطرابات في عالم الـواقـع الخـارجي، ويـوازي ذلـك ظلمـة تنتشـر على عـالـم <أركاديا> الشمال الذي صوّر، مثل هذا الإظلام تبعثه أفكار عـن حب شـقي وعـمـا يـبـدو مـن عبـثيـة الـشعـر. وقـد أدخلت بعض المشكلات التي تقلق الجنس البشري في محيط <أركاديا> الذي يظن فيه عدم المبالاة، ويكون اهتمام الشاعر منصبّاً على حل تلك المشكـلات. وإذ يحلّ الشعـر معضلته الخـاصة ينقلب إلى حـلّ المعضلتين الأخريين. الإخفـاق في الحب يحمل تناقضاً ظاهراً إذ يحيل العاشق إلى شاعر؛ وما يبدو من عبثية الشعر يظهر على أنه وهم: إذ بوسعه تحريك الناس باتخاذ مجموعة مختلفة من المظاهر، وبتقديم رؤيا وطنية تحرك النـاس نحو الفضيلة. في ريفيـة «تشرين الأول» تجتمـع هذه المشاغل كلها، وهناك يتضح الطريق نحو الملحمة ونحو شعر

الحياة الفاعلة. وخلاصة ما تريد قوله مطوّلة تقويم الراعي، كما أحسن التعبير عنها البروفسور <هاملتن>، هي «رفض الحياة الرعوية من أجل حياة مخلصة في العالم حقاً. وعند <سپنسر> تكون هذه الحياة هي حياة الشاعر البطولي الذي يرى واجبه الديني الأسمى خدمة الملكة بأن يبعث في نفوس شعبها روح الأعمال الفاضلة جميعاً» (ص ١٨١). لذلك يكون المكان الرعوي مكاناً للرؤيا. وإذ يخسر هويته في هوية <كولن كلاوت> يكون الشاعر قد وجد هويته فعلاً.

إن رعوية <أركاديا> التي تنطوي على قناعة خالصة قد لا تكون أبداً أعظم ولا أكثر الفنون الرعوية جدية. ففي أعمال <دْريتُن> و <هريك> حيث مدى الخيال الواسع، والتجاهل العام للقضايا الكبرى التي يثيرها النمط الرعوي في أكثر لحظاته طموحاً، تقوم المفارقة والظَّرف مقام المنقذ من التصنّع، ومع ذلك نحسّ أن عالماً من الاهتمامات البشرية بأكمله غير موجود في قصائدهما، ولو أن الجمال الغنائي في ذلك الشعر يشكل بعض التعويض. وبعد <سپنسر> لا نجد سوى <ملتن> و <مارڤيل> ممن استخدم العزلة الرعوية مدركاً قيمتها الكبرى تجربةً وإضاءةً، وإحساساً بتعقيداتها العديدة. والواقع أن أغلب من جاء بعد <سپنسر> يتخذ من الرعوية محض أسلوب أو عنصر زينة.

نلمس في الرعويات التي نظمها <پوپ> قبيل بداية التدهور الذي أصاب النمط نوعاً من الإنتعاش في ريفيات <أركاديا&gt؛ وقراءة تلك الرعويات تبيّن أن عالماً كاملاً من القضايا البشرية قد غاب عن ذلك النمط ليجد تعبيراً في أشكال أخرى. لكن هذا لا ينال مما في تلك الرعويات من أناقة عظيمة وجمال، كما لا ينال من أصالتها التي تقوم بالدرجة الأولى على براعة <پوپ> في اختيار موضوعات من الريفيات القديمة

وترتيبها في وحدة أساسها الفصول الأربعة. يخبرنا الشاعر في «المقدمة» أنه أعجب بنظام التقويم السنوي عند <سپنسر>، وأن بحثه عن الأصالة قاده إلى التقصير الوحيد الممكن من ذلك النظام، وهو النزول من إثني عشر شهراً إلى أربعة فصول. ويلاحظ في ذلك العمل ميل إلى توحيد المستوى لا يقتصر على الوزن في الأجزاء الأربعة، وهو المزدوجة الخماسية المقفاة، بل يمتد إلى الاختيار الدقيق في الموضوعات والأشكال من الرعويات الكلاسية. وهكذا نجد في الربيع مطارحة شعرية متغيّرة؛ وفي الصيف شكوى عاشق؛ وفي الخريف مطارحة قوامها قصيدتا شكوى متجاورتان؛ وفي الشتاء مرثاة. إن الترتيب والبساطة والتنوع الذي يبلغه الشاعر في مثل هذه الحدود الضيّقة مما يدعو إلى الإعجاب، لكن <أركاديا> هنا ينظر إليها من الخارج؛ ولا يكشف الشاعر عن قدرة للدخول في تعاطف خيالي مع الرعاة الذين يصف، وليس ثمة ما يحمله أن يعدّ نفسه واحداً منهم. والذي نفتقده في رعويات <پوپ> أخيراً لا يقتصر على إحساس ببدايات جديدة، بل نفتقد كذلك ما هو أكثر أهمية وهو الإحساس بالتحضير. تلتزم القصائد جانباً واحداً من الحياة الريفية، لذلك نجد ما فيها من هدوء يعرض بشكل يخلو من إدراك الجانب الآخر من الصورة. إن المفهومات المسبقة التي أملت على <پوپ> موقفه تجاه الرعوية توجد في أوضح صورها في «القول في الرعوية» التي أثبتها مقدمة للقصائد: يقول الشاعر:

> تعزى بداية الشعر إلى العصر الذي تلا خلق العالم: وبما أن رعاية الماشية كانت أولى مشاغل الجنس البشري على ما يبدو، فيحتمل أن الرعوي كان أقدم أنواع الشعر. ومن الطبيعي أن نتخيل أن الفراغ الذي كان لدى أولئك الرعاة

SS

القدامى، وما يسمح به وما يدعو إليه من تنوّع،
لم يكن يليق به في تلك العزلة والركود شيء مثل
الغناء؛ وإنهم في تلك الأغاني كانوا يجدون الفرصة
للإحتفال بسعادتهم.

وكما حاولنا أن نبيّن، أن السعادة المثلى ليست موضوع الرعوية أبداً عندما تكون جادة حقاً، والرضا ليس الشعور الذي تنبع منه تلك السعادة. كما أن الشعر الرعوي ليس من إبداع الرعاة أنفسهم؛ فهو بحاجة إلى منظور مختلف تماماً. ثم إننا نعلم ما الذي يحدث عادة عندما يكتشف ميل إلى الشعر عند أناس بسطاء، ليسوا بالضرورة رعاة بل أناس قريبون منهم. إنهم لا يتغنون بما لديهم من سعادة. لقد عرف القرن الثامن عشر في عقوده الأخيرة عدداً ممن يقول الشعر بينهم عامل الحصاد والحلّابة والأسكافي، وكانت جلّ طموحاتهم أن يهجروا تلك المهن بأسرع وقت ليتفرغوا لكتابة الشعر بالأسلوب المتحذلق الذي عُرف تلك الأيام. وكما يظهر كتاب البروفسور <تنكر> الصغير النفيس فقد كان نصيب أولئك التعساء (<ستيڤن دك> و <آن ييرزلي> أو <لاكتيلا> و <جيمز وودهاوس>) نصيباً محزناً دائماً، إذا لم يكن مريعاً كئيباً كما في حالة الأخير منهم.

إن الآراء التي يعرضها <پوپ> عن النمط الرعوي هي آراء أكاديمية، وبخاصة آراء الأكاديمية الفرنسية، كما أظهر البروفسور <كونگلتن> في عرض للآراء اللاحقة عن الرعوية. فالنقاد من أمثال <راپان> و <فونتنيل> قد وضعوا قوانين ذلك الشكل الشعري وصنّفوا موضوعاته الممكنة وحدّدوا مصدره. وعندما يقول <پوپ> في مقدمته «لذلك يجب أن نستخدم ما

يوحي بالبهجة حول النمط الرعوي، وهذا قوامه الكشف عن الجانب الأفضل من حياة الراعي وإخفاء تعاساته» فإنه لا يخرج عن ترديد موقف معروف. وكون الموقف نفسه لا علاقة له البتّة بقضايا الرعوية كما كنا نراها في تطورّها لأمر يودي بفن <پوپ> الرعوي في النهاية. ففي نظره ونظر أهل عصره كانت مسألة وجود الرعوية بأكملها قد نزلت إلى مستوى لعبة بهيجة. وبهذا المعنى عاشت تلك اللعبة إلى حين، ولأنها تقوم على خواء، كما قد يقال، فإنها قد تهاوت بسهولة أمام هجمات العصر اللاحق. ففي كلام <جونسن> عن «ليسيداس» وكلام <گولدسمث> عن مقطوعات بالغة التفاهة (في «الرسالة ١٠٦ من **المواطن العالمي**) نسمع صوتين يرتفعان اشمئزازاً من الرعوية الأكاديمية، ولو أن الثاني له الحق في ما يقوْل أكثرِ من الأول منهما. وربما كانت <ليدي وشفورت> في مسرحية <كونگريف> بعنوان سَبيل **العالم**، (الفصل الخامس) إذ يبلغ عالمها حافة الأنهيار، تعبّر عن مشاعر العصر تجاه الرعوية بوصفها الطريق المسدود: «حسناً يا صاحبتي، أنتِ تكفين لمصالحتي مع العالم، وإلا فسأنكفىء إلى الصحاري والقفار؛ سأطعم الخراف المسكينة قرب الخمائل والغدران الرقراقة. يا عزيزتي <ماروود>، لنهجر العالم ونعتزل وحدنا ونصير من الراعيات». إذا كانت الرعوية قد تحوّلت إلى هجاء منذ زمن بعيد، فإن الملحمة قد فعلت مثل ذلك. لقد برهن العصر أنه لا يطيق الإثنين.

على الرغم من التغيّرات الخارجية، التي كانت دليلاً على الطريقة التي استطاع بها الشعراء إعادة القوة إلى مثل أعلى قديم حسبما كانوا يريدون، فإن أسطورة <أركاديا> بقيت لأكثر من خمسة عشر قرناً مستودعاً للمثاليات البشرية. ولأسباب متشابكة،

من أهمها العودة الفعلية إلى الطبيعة مما أسكت جميع أصوات الرعوية، لم تعد صورة <أركاديا> ذات أثر في القرن الثامن عشر، وبقيت على تلك الصورة التي لم تستفق منها. لكن ذلك لا يعني أن صيغة من <أركاديا> لم تعد موجودة بيننا وستبقى ما بقيت المخلوقات البشرية ترنو إلى البساطة. لكن مهمة أي كاتب حديث يجتهد أن يعرض ما يرنو إليه في حدود مشهد طبيعي هي مهمة لا حدود لصعوبتها، لأنه في وضع يختلف تماماً عما كان عليه الشعراء قبل القرن الثامن عشر. فقد كان بوسع هؤلاء استحضار مثال <أركاديا> بسهولة؛ فقد كان معروفاً في كل مكان، تراثاً يشترك فيه أي فنان أوربي مهما ضؤلت معرفته بالتراث. إن محض إمكان الوصول إلى <أركاديا> قد أدّى بالضرورة إلى ظهور كثير مما لا قيمة له، ولكن ثمة أمثلة غير قليلة تسوّغ وجود النمط، وتتميز بتفوّق وبهاء. ومشكلة المؤلف الحديث تتعقّد بسبب عدم وجود أسطورة مشتركة يمكنه اللجوء إليها في فنّه الرعوي؛ والواقع أنه يضطر للعودة إلى خياله الخاص ليخلق مثل تلك الأسطورة. وفي أغلب الاحتمال سيحاول خلق أسطورة من مغاني طبيعية حقيقية يعرفها، ومن مجموعة من الظروف المحلية التي لوّنت رؤيته.

وقد أوضح حقيقة هذه الملاحظة مؤخراً <مينارد ماك> في كتابه عن <پوپ> وحياته في معتكفه الريفي في <تويكنام>. هنا، في وقت تضاءل فيه مثال <أركاديا> وغاب، يُخلق مثال جديد من محيط محلّي خاص، بفعل خيال أسطوري شعري. هنا يغدو المشهد الطبيعي حقيقياً ورمزياً في آن معاً، والشخص المركزي فيه، الشاعر نفسه، يغدو إنساناً حقيقياً وشخصيته بطولية كذلك، بما يصفه <ماك> بعبارة «مواجهة تراثية جداً

بين البساطة الفاضلة والفساد 'لمتحذلق» (ص ٨). وصورة القناعة الريفية قد تكون أشبه بأسلوب <هوراس> منه بأسلوب <فرجيل>، ريفية أكثر منها رعوية، ولكن ثمة غير قليل من أصداء <فرجيل> ـ وبخاصة في ما يتعلق بنقل وأقلمة ربّات الفنون من <لاتيوم> إلى ضفاف نهر <التيمز> (ص ٣٩) ـ وذلك يبيّن الإتجاه الذي يسير فيه ذهن <سپنسر>. عوالم <أركاديا> الجديدة هذه ستساهم في العوالم القديمة لا محالة، ولو أنها أكثر محلية. أما تلك التي تتبع تراث رعوية <أركاديا> فسوف تستذكر حتماً ما يفعله <پوپ> من التحرك من الخاص إلى العام، من المحلي والواقعي إلى العالمي والرمزي. ومن هنا نجد أدباء مثل <هاردي> و <هاوسمن> و <فروست> متصلين دوماً بمشهد طبيعي محدد ـ جنوب غرب انگلترا، شروپشاير، نيوهامشاير ـ على النقيض من الرعويين القدامى الذين لم يكونوا مرتبطين بمكان محدد، حتى عندما كانوا ينظرون إلى <أركاديا> من خلال مشاهد طبيعية من أوطانهم. من يستطيع وصف <سپنسر> أو <جونسن> بالإقليمية بأي شكل؟ قيمة <أركاديا> الخاصة أنها لم تكن موجودة قط. فقد كانت، منذ ظهورها الأول، خلقاً أدبياً، إسقاطاً من الذهن، لذلك كانت عالمية في طبيعتها. وكان بوسع الشعراء القدامى استحضارها بهذا الشكل، مضفين على أوصافها كثيراً أو قليلاً مما يحيط بهم، لتطبيّع وتقريب مثال أعلى بقي محافظاً على طبيعته من حيث الأساس.

وعلى النقيض من ذلك، يبدأ الكاتب المعاصر من محيط معيّن، ويحاول ببراعة في اختيار التفصيلات أن يعرض الخاص بمظهر العام. وفي آخر المطاف، تكون <ويسيكس> و <شروپشاير> و <نيو هامشاير> أماكن في الذهن، إلى

جانب كونها أماكن متجذّرة في الواقع الجغرافي. وهي لا تمثل صوراً من الواقع الفعلي لعدم وجود سبب لتصوير تلك الأماكن بدقة فوتوغرافية. وفي كل حالة ثمّة اختيار تفصيلات تكشف عن تجرّد عن الواقع في وضوح يشبه ما يبعد <أركاديا> عن ذلك الواقع. لكن تلك التفصيلات لها من الطبيعة الفردية ما يجعل من الصعب إدراك كونها مختارة. وإذا تجاوزنا هذه المسألة ونظرنا إلى الإبداع على أنه من فعل الخيال أساساً، وأنه عالم داخلي أسقط على مشهد طبيعي مألوف يستخدم جميع قيم ذلك المحيط الخاص بترتيب تلك القيم بشكل لم يعرفه الواقع قط، عندها قد ندرك الصعوبات التي ينطوي عليها مثل ذلك الفعل الإبداعي. والواقع أن الكاتب المعاصر يخلق عالمه الخاص، وهو عالم شخصي وفردي له الحق أن يسترعي الانتباه ويسعى كذلك أن يكتسب صفة الشمول. و <أركاديا> الكاتب المعاصر تلخص حياته الفكرية برمّتها، وهي على ما تحمل من صفة خصوصية وشخصية، لها صلاتها بالبشرية عموماً. ولا بد أن تكون <أركاديا> المعاصرة شاهداً على التشظّي الروحي في العالم الغربي، بدرجة لا تقصّر عما يحاول فعله كل من <جويس> و <ييتس> في استخدام الخبرة الخاصة لإضفاء الوضوح على ما يعرضان من رؤى. إن العملية النقدية التي تتناول عالماً ذاتي التولّد كهذا العالم تفوق صعوبتها كثيراً على ما كان عليه الأمر أيام <أركاديا> الأصلية؛ ومسألة الاعتقاد هي أشد صعوبة بكثير. والذي يعلي من شأن مملكة <أركاديا> القديمة أنها وحدّت بين معتقد وبين تراث شعري.

٤ ـ سبارطة القريبة

إن دخول شخوص غير الشعراء إلى معاقل <أركاديا> في عصر الإنبعاث ساعد النمط الرعوي على الإنفلات من أشكاله الكلاسية والقروسطية المعتادة مثل الريفيات والغنائيات ليتخذ أشكالاً أكثر تعقيداً مثل الدرامه والملحمة. ويظهر تعقيد مشابه في القضايا التي تتسبب فيها مثل هذه الحركة، فحيث يكون من الحق ومن المناسب أن يدخل الشعراء أرض العزلة والتأمل هذه، قد لا ينطبق ذلك تماماً على العظماء وأشباه العظماء الذين يكون مجالهم عالم الجهد الناشط. والمواجهة بين العالمين، عالَم التأمل وعالم النشاط، تنعكس في المواجهة بين طبقتين من الناس: الرعاة ورجال البلاط؛ ثم بين نوعين من الشعر يناسب كل نوع طبقة: الشعر الرعوي والشعر الملحمي.

ومن العجيب أن أول ملحمة كبرى في العالم الغربي تنبع من عمل مؤسف صدر عن سليل ملوك كان يوماً راعياً. فقد أرسل <پاريس> منذ ولادته ليكون راعياً في التلال، وذلك لأن الوحي قد كشف لأمه الخائفة أنه سيكونُ مصدر دمار؛ والاختيار غير الصائب الذي اختاره بين الربّات الثلاث: <ڤينوس> و <يونو> و <منيرڤا> برهن على صحة النبوءة. ومنذ البدء، إذن، تتداخل الملحمة مع الرعوية، ويكون اختيار <پاريس> إشارة واضحة إلى قدرة الفراغ الرعوي على الدفع بعيداً عن القيم التأملية. وعالم الخضرة البسيط قد يكون مكان

اضطراب قدر ما يكون مكان تسلية وارتياح، وقد نستطيع العودة إليه إذا أدركنا ما حدث هناك مرة، بالنسبة إلى <پاريس> كما بالنسبة إلى آدم. إنه ليس الدواء لجميع الأدواء.

لقد تناولت العصور الوسطى في وقت مبكّر أسطورة <پاريس> في قَصص ترميزي كما بيّن البروفسور <سمث> (ص ٣ ـ ٩)، أما الربّات اللواتي ظهرن له فقد أسندت إليهن قيم رمزية أخرى. كانت <ڤينوس> تمثل حياة اللذة والراحة والحب؛ و <يونو> حياة النشاط والحكم والآمال والطموح البطولي؛ و <منيرڤا> حياة التأمل والحكمة. وتظهر الأسطورة بشكل جميل في واحدة من أوائل المسرحيات الرعوية في انكلترا، مسرحية <جورج پيل> بعنوان **اتهام پاريس**.

تقيم الأسطورة تدرّجاً واضحاً في القيم. فحياة التوحش الحسية تقع دون حياة النشاط الفاضل في الحياة، وكلاهما يقع في مرتبة أدنى من الحياة الذهنية التي تمثلها <منيرڤا>. هذه، بشكل عام، هي النظرة البدئية التقليدية في العصور الوسطى وفي عصر الإنبعاث، ولو أننا نجد في العصر اللاحق تعقيداً ينتج عن ما استجد من توكيد على قمة الحياة الناشطة. فإذ تنتهي رحلة <دانته> إلى رؤية المدينة السماوية، تنتهي الملاحم الكبرى في عصر الإنبعاث بإقامة مدينة أرضية، والإحتفال بالحياة الدنيا. يقع التوكيد الرئيسي على ممارسة الفضيلة في الحياة الفاعلة، في استعادة أو تجديد مجتمع هابط؛ ومع أن التأمل شرط مسبق واجب، فعن طريق الفعل وحده يستطيع الجنس البشري تطهير ما يحيط به. ومع أن <بيكُن> يربط بين حياة التأمل الرعوية وبين <هابيل> ثم بين حياة الفعل الناشط وبين الفلّاح <قابيل> (سمث، ص ٣) وهكذا يحافظ على منزلة التأمل فوق منزلة الفعل، إلا أنه يعدّل

من تلك الفكرة في موضع آخر بالتوكيد على أن «البشر يجب أن يعلمـوا أن في هذا المسـرح من حياة الإنسـان تكون مقـاعد المشـاهـدين محجـوزة لله والمـلائكـة. . .» (<گـريـنلو> ص ١٤٨). وتجـد نفس الفكـرة تعبيـراً عنـد <ملتن> في آريـوپـاجيتيكـا[1] في الأبيـات الشهيـرة عن الفضيلة الهـاربـة المتصومعة التي تأنف من الولوج في غبار السباق وحرّه في سبيل الفوز بأكليل. وترد الفكرة بأسلوب مسرحي عند <سپنسر> في الكتاب الأول والنشيد العاشر من مليكـة الجان عنـدما يُحمـل «فـارس الصليب الأحمـر» على الابتعـاد عن رؤيـة الجنـة السماوية ليستأنف بحثه في العالم فيبلغ تلك الجنة بالكدح. ثم ترد الفكرة بأسلوب مسرحي آخر في قناعية <سدني> بعنوان سيدة الربيع التي قدمت أمام الملكة اليزابيث، وكانت تقصـد بوضوح إلى إظهار تفوّق الحطّاب الناشط في الغاب على الراعي المتأمل في المروج.

وكما يجتهد البروفسور <سمث> أن يبيّن، فإن الرعوية كانت تمثل في عصر الإنبعاث المثل الأعلى من الفراغ الذي يقف على النقيض من الإنشغال، فراغ للتأمل وإصلاح الذات يقع على الطرف الثاني من اللهاث المبتـذل الجشع لتكـديس المال والخضوع لتقلبّات الحظ. لكن هذا القول ترديد للتناقض البسيط بين المـدينة والـريف، بين الفن والطبيعـة، يؤدي إلى تفضيـل بسيط للّاحق على السـابق. وهذا شعـور وجداني في الأساس، يخضع بسهولة إلى اعتبارات تتميز بتأمل أكثر، تتطلبها أشكال من الأدب أعلى شأناً. كان أدباء عصر الإنبعـاث أكثر وعياً بشكل عام بالتوتر الأشد في مُشتبَك الأفكار. فحتى عناصر التدرّج التي سبق الحديث عنها تسمح بتفريقات دقيقة قد تغيّر في المنظور. مثـال ذلـك دافـع اللذة الـذي تسيـطر عليـه

<ڤينوس> ينطوي على إمكانية مزدوجة: فهو قد يفعل بشكل مفيد نحو تكاثر الجنس البشري وإنعاشه، وبشكل مضرّ نحو الإنغماس في الملذات والشبق. والحياة الناشطة التي تسيطر عليها <يونو> قد تفعل بنفس الطريقة المزدوجة: قد تنطوي على ممارسة القوة في سبيل كسب مشروع، ومن أجل بلوغ العدالة بأسلوب بطولي؛ وإذا انقلبت قد تؤدي إلى جشع وتسلّط. وحتى حياة التأمل تقع في مثل هذه الإزدواجية: فاعتزال العالم قد يرمز إلى رغبة في التأمل وعزوف عن الطموح الذي هو من الصفات الفاضلة؛ ولكنه قد يشير كذلك إلى نسيان الهدف الأسمى، وإلى خروج من السباق قبل بلوغ قصب السبق. بهذا المعنى قد تنقلب العزلة إلى انكفاء نحو الكسل. فالهدف البطولي يمكن أن يورث رغبة في الفراغ، والفراغ يمكن أن يؤدي إلى تشوّف نحو لذة لحب. ولنذكر أن <أويسيوز> أو الكسل هي حارسة باب حديقة السرور في **حكاية الوردة**(٢)، وشخصية «السهولة» تقدم قناعية «كيوبيد» في مطولة **ملكية الجان** (١٢/٣).

إزاء هذه الصورة نجد أهل البلاط في الممالك المنهوبة التي تحاذي <أركاديا> يهرعون إلى المحيط الرعوي، تدفعهم الصدفة أو رغبتهم الخاصة. وأول تدخّل في العالم الرعوي ذي البهجة والبراءة من جانب عالم الفروسية وما فيه من بحث وهدف بطولي يرد في الأدب القروسطي، في نمط پاستوريل كما مرّ بنا، وكان من الواضح أن الفرسان الذين قدموا إلى العالم الأخضر وجدوا بهجتهم الكبرى تنحصر في أن ذلك العالم يقدّم مسرحاً للحب. والفرسان في نمط پاستوريل يمهّدون، بوسائل متنوعة عديدة، لقدوم عدد كبير من الفرسان والسيدات، والملوك والأميرات وأهل البلاط، الذين يجتاحون العالم الرعوي في

أعمال شعراء الدرامه والملحمة في عصر الإنبعاث. فهم قد يدخلون بهيئاتهم الخاصة (كما هو الحال في أعمال شكسپير وسدني وسپسر وآريوستو) ويقفون لذلك إلى جانب الرعاة والراعيات في <أركاديا> بنوع من التناغم الغامض؛ أو (كما في أعمال تاسّو وگواريني وفليچر) قد يتخذون هيئة الراعيات والرعيان نفسها، وعندها تغدو قيم الرعاة واهتماماتهم وتصرفاتهم وأخلاقهم في موضع البؤرة من الاهتمام. ولم يعد من الضروري أن يكون المرء شاعراً ليدخل في <أركاديا>، فكونه ارستقراطياً يكفي ويزيد.

وإذ يحلّ الدخلاء من أهل البلاط محل سكان <أركاديا> الأصليين بالتدريج، يغلب أن يصيب هؤلاء تغيّر عجيب. لقد مرّ بنا أن <سانّزارو> ساورته بعض الشكوك حول ما يفترض من جمال في حياة الريف، ويستمر استقصاء هذه النقطة حتى ينتهي إلى تصوير هازل للوجود الريفي. نجد عند <سدني> مثلاً في أركاديا بعض أفراد أسرة الراعي <داموتياس> مثل <ميزو> و <موپسا> يقومان بدور الوصاية على بنات الملك <باسيليوس>، لكن لهما شخصية منفّرة قدر ما كانت شخصية سابقيهم محبّبة، أو في الأقل جذّابة. فالإبنة <موپسا> يُسبغ عليها شعار زائف عن محاسنها في الفصل الثالث من الكتاب الأول (حسناء مثل <ساترن> العضيم، طاهرة مثل <ڤينوس> الجميلة). و <دامويتاس> نفسه يفتقر بشكل غريب إلى ذلك العنصر المهم الذي يميز رعاة عصر مضى، دماثة في الخلق أصيلة. وعند <گرين> في مينافون ثمة من يخاطب <كارميلا> بقوله إن لها شفتين كالخيار، وأن نَفَسَها «مثل بخار فطيرة التفاح». وعند شكسپير في كما تهواه نجد <أودري> و <وليم> أوضح مثال على سماجة أهل الريف، يقابل ذلك

من الناحية الأخرى شخصيتان تمثلان الراعي والراعية في هيئة أكثر مثالية، هما <فيبه> و <سلفيوس>.

هذا الوعي الشديد بالطبيعة المزدوجه في حياة الراعي يجد أكمل تعبير عند <سدني> في أركاديا. وأسرة <ذاموبتاس> تمثل وجهاً واحداً من صورة الوجود الرعوي في الكتاب، يعادله ما يرد من أوصاف في آخر كل جزء عن أنشطة رعاة في صورة أكثر مثالية، يعيشون في تلك المغاني. وفي تضاعيف الأغاني الريفية والرقصات التي يؤديها أهل <أركاديا> الأصليون هؤلاء يُدخل <سدني> نظرة أفلاطونية محدثة عن الحب والحياة لتكون نجماً هادياً لضلالة الجماعة الملكية. لذلك توجد لمسة روحية في حياة <أركاديا> إلى جانب الخشونة والفجاجة المقيمة التي لا تنالها الروح، وبهذا المعنى تكون <أركاديا> مرآة العالم الأكبر، تضم الكمال إلى جانب النقص، والمثالية إلى جانب الواقع الخشن.

إن البراعة التي تميز بعض الرعاة في رعويات عصر الإنبعاث تفسّر أحياناً بأشكال أخرى، وهنا تنشأ تعقيدات أخرى. فعند <تاسّو> في **أورشليم محرّرة**، وعند <گواريني> في **الراعي المخلص**، وعند <سپنسر> في **مليكة الجان**، وعند شكسپير في سيمبلين نجد راعياً وقد قلب نظام الأشياء المألوف إذ هرب من الريف عائداً إلى البلاط. مشمئزاً برِماً، يطلب قناعته الأولى بمنزلته الدنيا. وتغدو العملية: طبيعة - فن - طبيعة، مما يقلب المسار الذي يناسب أهل البلاط، وهو فن - طبيعة - فن. فعودة الراعي إلى <أركاديا> تمثل إيجاد وسط يلائمه تماماً، فهو مثال طموحات تقلّصت ورغبات تحدّدت عن عمد، ونحن نستطيع إدراك الفساد الذي حلّ بعالم الفن من إداناته الصريحة المخلصة. وهذا التفضيل لطرائق الريف

وأخلاقه متجذّر في النظرة البسيطة لا النظرة المعقدّة عن الحياة الريفية، لكنه يكتسب مسحة إضافية من التعقيد لأنه يرد على لسان راعٍ سبق له أن رأى جانبي الصورة؛ فقد كان من أهل المدينة، لذا فهو يعرف. ويبدو أن أصل جميع هؤلاء الرعاة يعود إلى شخص <تيتيروس> في الريفية الأولى من أعمال <ڤرجيل> وهو الراعي الذي اضطر للذهاب إلى روما ليكون سعيداً في موطنه الريفي، فتجربة العالمين ضرورية للسعادة.

تبيّن خبرة هؤلاء الرعاة أن الدخلاء من أهل البلاط يجب أن يخضعوا لتجربة لا تقل عن تجربتهم، لذا فإن هروبهم إلى الريف لا يشكل المحطة الأخيرة في بحثهم. فمن المنتظر من العظماء، الذين يهربون عن حق من العالم المشوب بفساد البلاط، أن يستنيروا بخبرة يكتسبونها في الغابات، وهم إذ يعودون أخيراً إلى محيطهم الأصلي، وهو عالم الفن، والمدينة والبلاط، ينتظر منهم أن يجدّدوا ذلك المحيط ويعيدوا إليه الحياة بما اكتسبوا من معرفة. لا يوجد في الريف شيء طيّب في أساسه، كما لا يوجد في المدينة شيء خبيث في أساسه. إنها ضلالة البشر التي تجعل ما في المدينة خبيثاً. ثم إن الخبيث يمكن أن يحوّل إلى طيب، كما أن الدوافع التي قادت إليه يمكن أن يعاد توجيهها. إن المدينة موجودة لتبقى، شئنا أم أبينا، فهي شكل من التنظيم الاجتماعي ينتج عن السقوط مباشرة، والذي نفعله أو لا نفعله في حدود المدينة هو الذي يقرر مصائرنا. لذا فأهل المدينة الذين يصلون إلى <أركاديا> لا يلقون سوى ترحيب محدود مؤقت في خمائلها ومروجها.

إن الملاحظة السابقة عن دوام المدينة تؤدي إلى مسألة أخرى. ثمة رأيان متعارضان حول المدينة والريف في الفكر الغربي، وكلاهما يعتمد على الآراء حول الطبيعة مما مرّ بنا في

المقدمة. كنا نتحدث إلى الآن حول المدينة بوصفها مكان فساد واضطراب، وعن الريف بوصفه مكان ما تبقى من نقاء وبساطة. هذه نظرة تغبط آدم على ما كان عليه قبل السقوط عن الجنة، وتحنّ إلى ذلك الزمان بوصفه لا مثيل له في الرفعة، وترغب أبداً في استعادته. ولكن ثمة جانب آخر في الأمور. فكلمة «حضارة» نفسها، بما تنطوي عليه من جميع التقدم الذي بلغه الإنسان في تاريخه الذي يفصله عن جميع المخلوقات الأخرى على الأرض، ترتبط بفكرة أن إقامة الحواضر ومجتمعاتها هو ما يفصله فعلاً عن تلك المخلوقات. تمثل الحواضر خطوة من التقدم عن الأيام التي كان الإنسان يعيش فيها مع الوحوش في الغاب. وكلمة «حضارة» هذه ترجع في الإنكليزية إلى جذرها اللاتيني الذي يفيد فكرة التطرية[٣] وتشذيب الغرائز الوحشية، والتعاون المتناسق بين الناس في مجتمع أكثر تطوراً من مجتمع الحقول أو الكهوف. ويرى أصحاب هذه النظرة أن حالة آدم بعد السقوط، في عالم بائس كالذي وجد بعد الخروج من الجنة مباشرة، هي حالة أدنى بشكل لا يوصف من حالة الإنسان المعاصر، على ما يزين الأخيرة من تطور الفنون والعلوم. إنها سعادة لنا أن ننعم بسعادة آدم الأولى في الجنة لو استطعنا إلى ذلك سبيلاً؛ ولأننا لا نستطيع، ولأن إقامة الحواضر دليل على سقوطنا ونهوضنا المحتمل، وجب علينا أن نجتهد دوماً لجعل تلك الحواضر أشبه بالجنان قدر المستطاع عن طريق ما يفرضه القانون والعقل. وخبرة آدم ترسم الخطوة الأولى في النسق المسيحي من السقوط والصعود. وخبرتنا في الحواضر تلخص سقوطه عن الجنة، لكن العالم نفسه يمكن أن يصبح المكان الذي منه نستعيد لا البراءة الأولى، بل براءة أسمى، وبراءة نكسبها من خلال التجربة.

إن بعضاً من روائع الأدب الأوربي تعيد تمثيل هذا المسار من الجنة إلى الحاضرة، وتؤمن بهذه النظرة المزدوجة عن الأخيرة بوصفها ظاهرة تنتج مباشرة من السقوط، لكنها كذلك مثال على قدرة الإنسان على الإبداع التي تؤدي إلى قدرته على تجديد نفسه. روائع مثل **الكوميديا الإلّهية**، **أورلاندو هائجاً**، **مليكة الجان**، و **كوموس** جميعها تبدأ بغابة يتهددها انفجار عاطفة حيوانية؛ وتتجه جميع هذه الأعمال بطرق شتى نحو إقامة الحاضرة شعاراً على قدرة الإنسان على إخراج الوحش من طبيعته والوصول إلى حالة من التناغم الداخلي. وهذه الحواضر ستفسدها ولا شك عواطف البشر وطموحاتهم، وسيعقب ذلك هروب آخر إلى الغاب. عملية الهروب والعودة متواصلة، وستبقى حتى فناء الجنس البشري.

العودة إذن هي الأمر المهم: والعزلة الرعوية ليست هدفاً في حد ذاتها. فجميع مسرحيات شكسبير الرعوية، مثلاً، تنتهي بعودة إلى البلاط. ولا يوجد سوى حالتين إثنتين (**كلاهما في كما تهواه**) من حالات رفض العودة، وهما الاستثناء الذي يثبت القاعدة. من الواضح أن <تَجستون> يتخلّف في غابة آردن لأنه يجد مباهج الريف المتجسّدة في الحسيّة الشبقة عند <أودري> أقوى مما تستطيع طبيعته مقاومته. ويتخلف <جاك> لأن الغابة تقدم له مجالاً لنوع آخر من الإنغماس في الذات، في شكل الكآبة: وهذا ما يدعوه <پوجيولي> بإسم «رعوية النفس». كلاهما يفضّل الوقوف خارج ما أُعيد بناؤه من تناسق النظام الاجتماعي، وهو نظام تكون الصورة المجازية المركزية فيه سلسلة الزيجات بين مختلف فئات الريف والبلاط.

ولا يقتصر الأمر على كون العالم الرعوي ليس الدواء لجميع الأدواء، بل إنه قادر على توفير الدافع نحو كارثة، بشكل مباشر جداً، إلى جانب قدرته على استعادة الرؤية التي تقود إلى التجديد. تعتمد المسألة أخيراً على الأسباب التي دفعت بالمرء لولوج ذلك العالم، وعلى استعداد القلب والعقل. هذه آمثلة ثلاثة من <تاسّو> و<اريوستو> و<سپنسر> تصوّر الطرق المختلفة في معالجة العزلة الرعوية.

في أورشليم محرّرة تقع <ايرمينيا> في غرام <تانكريدي> الواقع بدوره في غرام <كلوريندا> المحاربة الوثنية. وإذ تندفع بحب رجل لا يعي وجودها أساساً، تتنكرّ <ايرمينيا> في درع <كلوريندا> في محاولة للوصول إلى المعسكر المسيحي لتضميد جراح أصابت <تانكريدي> في المعركة. والمقطع الذي تحاور فيه نفسها عن هذا المسلك الخطر (٤/٧٠ ـ ٧٨) يقدم صورة من المحاكمة النفسية بين الشرف والحب، ينتصر فيها الأخير بالطبع. وتكاد مغامرتها الليلية أن تنتهي بكارثة، لأن الحارس الليلي المسيحي يظنها <كلوريندا>، وتكون النتيجة هروب البطلة حتى تبلغ بمحض الصدفة مكاناً رعوياً (٧/١ ـ ٢٢). ثم تصل إلى نقطة أزمة في وجودها، فمتطلبات البلاط من عالم الحرب والحب لديها تجد نقيضاً غريباً عنها في العالم الرعوي البسيط. فالراعي السعيد الفقير المظهر الذي يخلّصها قد كان يوماً أحد أفراد عالمها الكبير، وقد هرب من متاعب البلاط إلى مباهج الصفاء في حياته الرعوية المبكرة.

تمثل الواحة الرعوية هنا نقيضاً بارزاً لعالم يحكمه الحظ في الحب والصراع هو المحيط الرئيسي لما يجري في القصيدة. وتمثل <ايرمينيا> ما يدعوه <پوجيولي> بإسم رعوية البراءة،

وهي براءة تبرز فيها القيم الاقتصادية والاجتماعية في العصر الذهبي، ويغيب عنها تماماً التوكيد على الحب المتحلل الذي يشكل الأساس من «رعوية السعادة». وتقلّص الطموحات الاجتماعية التي يمثلها انسحاب الراعي المقصود من البلاط له ما يوازيه في تقلّص مشابه في أبعاد حب <ايرمينيا>. فكما يجد الراعي سعادة في قبول نصيبه في محيط متواضع، تنسحب الفتاة كذلك من العالم الكبير حيث الحب الباهر البطولي إلى محيط يختصّها أكثر حميمية، تداري حبها مدركة استحالة تحققه. من أجل ذلك تدخل بصورة طبيعية إلى المحيط الرعوي، ملتحفة بزي راعية، تقوم بأعمال بسيطة تناسب منزلتها البسيطة. <تانكريدي> لن يكون من نصيبها أبداً؛ فهو مرتبط إلى الأبد مع <كلوريندا> التي يهاجمها ويقتلها خطأً، ثم يقيم لها مراسيم العماد المسيحي. وفي موضع لاحق في القصيدة، تعالج الفتاة حبيبها وهو على وشك الموت (١٩/١٠٣ ـ ١١٤) ثم تغيب عن وجوده لتجد سعادتها، كما يجد الراعي سعادته، في داخل النفس ذاتها. فالحياة المتألقة في مراقي العالم لا تتاح لكل امرىء، ودروب السعادة كثيرة ومتنوعة.

يوجد كلا النوعين من الرعوية عند <آريوستو> في **أورلاندو هائجاً**، وبصورة أكثر تطوراً مما لدى <تاسّو>. يعنى أحد المسارات الرئيسة في القصيدة بمطاردة غرامية من أحد أنصار <شارلمان> واسمه <أورلاندو> المتيّم بالفاتنة الوثنية <آنجيليكا>. ويتضح دور هذه، بوصفها رمزاً لتحريض عاثر نحو الشبق والفوضى، وذلك في بداية القصيدة (١/٣٥ وما بعده) حيث تتكتشف في «موضع بهيّ» ينشد فيه أحد عشاقها الكثار بنغم محزن عن ازدهار وموت وردة البكورة، وعن الحاجة إلى اقتطافها في أوانها وهي بعد نوّارة. ثم تتكرر نغمة «اقطف

النهار» ثانية في النشيد الثامن (٧١ وما بعدها) حيث نجد <أورلاندو> المكروب يتأمل ليلاً في أمر «الزهرة» التي ستغيب إلى الأبد إذا ما انصاعت <آنجيليكا> إلى شخص آخر. وبعد ذلك يحلم أنه يتجول في أرجاء حبّ مزهرة يتمتع بأقصى نِعَم الوصال، ولا يلبث الحلم أن ينقلب كابوساً تتدمّر فيه الحديقة، بفعل عاصفة مفاجئة هوجاء تمزّق الازهار، وتتركه في لوعة رغبة لم تكتمل. ويستهلّ الحلمُ رحيلَه عن پاريس المحاصرة، وهو أقوى المدافعين عنها، ويبلغ ذروته في النشيد الثالث والعشرين وهو المركز الدقيق للقصيدة، حيث يملك الهياج، الناجم عن الإحباط الجنسي، ناصية البطل في ذروة من العنف النفسي المذهل. والمحيط الرعوي، الذي يفقد فيه البطل البقية الباقية من عقل أساء إليه كثيراً، يتصل مباشرة بالفقرتين اللتين سبقت الإشارة إليهما: والفقرات الثلاث جميعها تعنى بشكل واضح بجمع الورود، لذلك يكون من المناسب أن نجد الجنون، الذي هو عقوبة إساءة استعمال العقل، يغلب <أورلاندو> في مكان يرتبط تقليدياً بتحرير الغريزة «الصافية». والمكان الذي يصله <أورلاندو> في النشيد المركزي هو نفس المكان الذي سبقت إليه <انجيليكا> مع حبيبها (١٩)، وهناك، بفعل دورة مجنونة من الحظ القلّب يتاح للجندي الحَدِث الغرير أن يخطو خطوة في «الحديقة» ويقطف «الوردة» التي حاول قطفها عبثاً كثيرون من قبله: و<آريوستو> شديد الوضوح في صوره الشعرية. فأسرة الرعاة التي تستقبل في كوخها المتواضع اثنين هرباً من العالم الكبير تنظر بعين راضية إلى ازدهار هذا الحب الغامض؛ ونحن لا نسمع شيئاً هنا عن القناعة الرعوية المألوفة، ولا عن البراءة الرعوية، والواقع أن زوجة الراعي يسعدها أن تقوم بدور وصيفة الشرف في مراسيم زواج زائفة تثير الضحك، يتخابث <آريوستو> في القول أن «الحب» كان شاهد

العرس فيها. هذا هو الجانب الأكثر عتمة في الحياة الرعوية، يزينه <آريوستو> بمفارقة مقصودة. فلا تكاد الغريزة تُستثار حتى ترتوي، والأشجار التي يحفر عليها العاشقان ذكريات نشوتهما (٣٦/١٩) تصبح شهوداً مفضلة على بهجتهما. ولم يسبق لرعوية السعادة أن تعرض بهذه الصورة المسرحية البارعة التي عرضت بها هذه الرعوية وسط عالم يضج بالحروب.

تلك الأشجار نفسها، تلك المغاور والكهوف والينابيع التي تخلّد غرام <آنجيليكا> و<ميدورو> تمثل في نظر <أورلاندو> الخائب رموز رعب هائل لإخفاقه الحسّي. ففي النشيد الأوسط، يكون الدمار الذي حلّ بالأشجار على يديه، إذ يمزّقها في فورة عاصفة من هياجه وما يغلّف عقله من جنون، أبلغ صورة مسرحية في الأدب لما يقوى على فعله الحنين، أو القناعة الرعوية من هذا النوع، تجاه سلطنة العقل الهشّة على الرغبة. ومما يناسب الوضع بشكل مذهل أن نرى تدمير المكان الرعوي (الذي كان البطل يحلم به يوماً، كما قد نذكر) يعقبه تدمير أهل المكان بشكل يثير الضحك المريع بسبب تَصْخاب ينهال في ساعة شرّ. والحديقة، التي سبق أن دُمّرت في حلم نبوئي، تدمّر الآن ثانية في الواقع: فالتدمير أمر لا محالة منه، لأنه محض وهم بشري. فهي من حيث الأساس لا يمكن أن تدوم، لأنها لا تسعى إلا لإدامة اللحظة. وإذ ينزل هياج <أورلاندو> على المكان، والرعاة، وعلى نفسه أخيراً، نجد انقلاباً عنيفاً نحو فكرة التحرّر الرعوي للتمتع بالحب في محيط من «البراءة النزقة». ورعوية السعادة يخيّم عليها دائماً إدراك بأنها محض ملاذ من الواقع الذي تجب مواجهته في الأخير: وهذا ما يفسّر الكآبة التي تحيط بوصف تلك السعادة عند

<تاسّو> في جوقة العصر الذهبي في آمينتا، وما يفسّر كذلك هذا الإلغاء الواضح لبريقها الوجيز عند <آريوستو>.

بحث <أورلاندو> عن <آنجيليكا> ينتهي في حديقة، والجنون، في مُعتَزَلٍ رعوي يعكس الحنين الداخلي، هو النتيجة الحتمية. ومع أن <أورلاندو> يضفي إسمه على القصيدة، إلا أنه يأتي في المرتبة بعد بطل آخر هو بطل السلالة في القصيدة، الذي من صلبه سيخرج <آل إيسته> من <فيّرارا> أولياء نعمة <آريوستو>. ومسيرة <روجييرو> في القصيدة، وهي في أغلبها محاولة تجنّب مصيره الأكبر، تنتهي بتحطّم سفينٍ مقدور، يحمله دون أن يصيبه أذى إلى جزيرة هي ملاذ راهب عجوز فاضل يعلّمه من أمور القَدَر الكثير حتى ينتهي إلى تعميده بالشعائر المسيحية. يصل <روجييرو> مثل <أورلاندو> إلى مكان تسود فيه البساطة في الحب، لكن زيف هذا دليل على أصالة ذاك. والراهب الصحيح الروح والجسد، الذي ينعش من <روجييرو> الروح والجسد، ويعيش في فلاح واعتدال على الماء وما يغلّ الشجر من ثمر، هو نوع من <الراعي> الصحيح، ووظيفته أن يصلح ويعلّم لا أن يسكت على الشرّ. ومواجهته مع حياة العزلة والبساطة هذه تؤدي بالبطل المحاصر إلى خبرة تأملية، فينفتح أمامه سبيل مصيره. والمكان الرعوي إذن، بالنسبة إلى <أورلاندو> و<روجييرو> هو مكان رؤيا. ففي إحدى الحالتين تحرمُ الرؤيا <أورلاندو> من عقل طالما أساء إليه بأوهام الحب. وفي الحالة الأخرى تظهر الرؤيا في إدراك مصير ورغبة في مواجهته، فيقوده إلى زواج، ونوال مملكة، ودخول في حياة فاعلة في هيئة محارب، وزوج، ووريث سلالة.

ss

إن تدمير العالم الرعوي على يد <أورلاندو> يدل على مدى ضعفه أمام هجوم من الخارج. ويبرز نفس الأحساس بضعف العالم الرعوي في أناشيد الكتاب السادس من **مليكة الجان**. نجد <كاليدور> فارس اللطف، في بحثه البطولي وراء <الوحش الضاري> يتفق وجوده في عالم رعوي من بديع الجمال والبساطة، وغرامه بالراعية <پاستوريلا> يؤدي به إلى تمتّع بمجتمع ريفي يبلغ ذروته في رؤية «ربّات الحسن الثلاث» ومن ثم استئناف بحثه. والذي يبدو هروباً من واجب هو في الواقع إنارة هدف، فالشروط التي بموجبها تتم رؤيته تلقي ضوءاً على فكرة الإعتزال على قدر ما تؤثر في بشر قُدِّرت عليهم مصائر مختلفة يسلكون طرائق مختلفة لبلوغها. لقد كان همّنا أن نبيّن كيف أن <أركاديا> كانت أول الأمر دنيا يطلبها نفر من الشعراء لأغراض التسرية والتأمل، ثم صارت دنيا يغزوها أو يتطفل عليها عِلية القوم في هروبهم من العالم. ففي النشيد العاشر من «حكاية اللطف» عند <سپنسر> نجد الشاعر إلى جانب الفارس في المشهد الريفي. وإذ يتجوّل <كاليدور> في الحقول ذات يوم يسمع ألحان مزمار قصب، فتستهويه الأنغام وتسحره نظرة عابرة يُرى فيها الشاعر الرعوي <كولن كلاوت> يعزف لمئة من الصبايا يرقصن عاريات، في حلقة تتوسطها ربّات الحسن الثلاث في الأساطير الإغريقية، وهن يرقصن حول صبية لا مثيل لجمالها. ترمز ربّات الحسن إلى كرم العطاء والأخذ، الذي هو جوهر فضيلة اللطف، ورقصهن يمثل ذلك الإنسياب المتناغم من الرشاقة من فرد إلى فرد، وهو ما يُرى في العالم في أسمى حالاته. ويساهم الشاعر في تلك الحركة بحركة من جانبه في الحب، هي شِعره نفسه، ولكن حالما يظهر الفارس في المشهد تغيب الرؤيا في لحظة وتترك الشاعر في تعاسة لا يَقوى على التخفيف منها كل ما يسوق الفارس من اعتذار. تدور

الراقصات في جمال عارٍ أمام الشاعر الذي هو الإنسان الوحيد القدر على الدخول إلى هذا المشهد الريفي بالذات؛ فمن المناسب له أن يوجد في هذا النوع من العزلة، لأن هذه مغاني معروفة لديه منذ أيام تقويم الراعي، وقد برهن على قدرته على دخول العالم الكبير، عالم الفعلِ البطولي في نفس القصيدة التي تشكل «حكاية اللطف» جزءاً منها في الواقع. لكن الذي يراه الفارس يتم بالصدفة وبوصفه دخيلاً، ورؤيته العابرة لتلك الشخوص المثالية لا تزيد عن كونها لمحة من الجمال الروحي لا يشكل بحثه تجاهها سوى مرآة. وما زال عليه أن يثبت وجوده في بلوغ مقصده. وهو لا يقوى على التمتع بالمنظر بحرية كما يفعل <كولن كلاوت> لئلا يدفعه بهاء المشهد إلى اعتزال تأملي هو مما يناسب الفنان في هذه اللحظة، لكنه لا يناسب الجندي. تمثل ربّات الحسن الثلاث رؤية اللطف، ومشعلاً ينير بحثه عن تلك الفضيلة في العالم. ومن دون تلك الرؤيا يكون البحث خلواً من المعنى.

وتُعرض هشاشة الرؤيا الرعوية ثانية في مقطع آخر، بشكل مسرحي، إلى جانب لطفٍ فاعلٍ يلين في تأنيب سوء السلوك ويقسو في إصلاح الخطأ المطلق. وإذ يغزو أقوام <بريگانت> عالم الرعاة (١٠/٣٩ وما بعدها) فيأخذون الرعاة أسرى أول الأمر ثم يقتلونهم جميعاً، باستثناء <پاستوريلا> التي تنجو بأعجوبة، نحس بما في العالم الخارجي من وحشية مطلقة، وندرك لماذا تكون رؤية ربّات الحسن لمحة خاطفة. ويهرع <كاليدور> لإنقاذ <پاستوريلا> في هيئة راعٍ، ولكنه راعٍ قد هجر عصاه المعقوفة واستعاد سيفه. فاستئناف البحث وبلوغه يتبعان بشكل طبيعي، ولكن حتى هنا ثمة شعور بنهاية هي محض بداية، لأن <الوحش الضاري> يفلت ويجب أن يعاد

القبض عليه - إلى الأبد، كما يوحي به <سبنسر>. يضع البروفسور <چيني> هذه المسألة في أوضح صورة (ص ٢٣٨):

> من طبيعة الأسلوب الرعوي، كما استعمله <سبنسر> وشعراء العصر اللاحق، أن يرى الهروب الرعوي مسألة مؤقتة، يكون الراعي المتحضر في آخرها قد رأى عالمه «الطبيعي» البسيط يفقد براءته ويغدو صورةً مطابقة لعالمه الساقط، فيه نفس الصراعات التي تنشأ من طبيعة الإنسان المختلطة، وبنفس الوعد بلا شيء أكثر من انتصار محدود ومؤقت في هذه الحياة.

وقبل مأساة المذبحة الرعوية، عندما يدخل <كاليدور> العالم الرعوي أول مرة، تجري محاورة فيها عبارة منيرة عن ملاحقة السعادة. يغبط <كاليدور> الرعاة ويتمنى لو أن حظه يمكن أن ينتقل به «من ذروة المنزلة العليا إلى هذه المرتبة الدنيا» (٩/ ٢٨). ويكون جواب <ميليبوي> أن البشر يلومون السماء عبثاً، لأن السماء تقدّر الأفضل لكل إنسان. من الأنسب لكل امرىء أن يظل قانعاً بما لديه: «العقل هو الذي يصنع الخير أو الشر». هذا التصريح، خصوصاً لأنه يصدر عن امرىء جرّب حياة الريف والبلاط، ينطوي على حقيقة عميقة، ويلقي ظلالاً من السخرية على أفعال عِلية القوم الذين يحسبون أن بوسعهم تجنّب مصائرهم والتمتع بسعادة أكبر بمحض اتخاذهم هيئة رعوية. فالرغاب التي تهاجمهم في العالم الأكبر تهاجمهم في العالم الأخضر كذلك. وفي دخولهم المحيط الرعوي، يحاولون أحياناً إبعاد خبرة عليهم أن يضطلعوا بها، ومن المفارقة أنها تعود إليهم من خلال نفس محاولاتهم تجنّبها. والعالم الرعوي، الذي يبحثون عنه ملاذاً لتجنب حكم القدر، يغلب أن

يكشف عن قصر النظر والضلالة عند البشر، وعن مفارقات من أقسى الأنواع.

ونجد أحسن الأمثلة عن عِلية القوم عند <سدني> في أركاديا (١٥٩٣). فإذ يحاول الملك <باسيليوس> تجنّب نبوءة غامضة، يتنازل عن واجباته الملكية وينتقل بأسرته الملكية إلى منزل في الريف، محرّكاً بذلك سلسلة من الأحداث التي تبرهن على صحة النبوءة منذ البداية. وفي محاولته تجنّب حكم القدر يقع في حكم تسببت فيه تقلبات الحظ. ويغدو العالم الرعوي لذلك مصدر مفارقة، وتنشأ تعقيدات هائلة في نفس المكان الذي كانت تُطلب فيه البساطة.

وتنشأ مفارقة من نوع آخر في محاولة الأميرين تجنّب خبرة أخرى أساسية في الحياة البشرية، هي خبرة الحب. يقع <پيروكليس> في غرام إحدى بنات الملك <باسيليوس> رغم تشديد الرقابة عليها، ويتنكّر بزي إمرأة محاربة (أمازون) ليستطيع الوصول إليها، مثيراً الدهشة والانزعاج عند ابن عمه <ميوزيدوروس> الذي سيقع هو الآخر بعد قليل بنفس النوع من الشوق إلى ابنة الملك الأخرى، ويتخذ زيّاً أقل بشاعة في المظهر. وهو يعترف لاحقاً أن تهديداته الأولى وتحذيراته ونصائحه لم تكن صادرة عن معين ثرّ من الخبرة: «أنا واجدٌ في الحق أن ذلك كله كلام عابر، تعوزه الخبرة». ثم «. . . هل يستطيع إنسان مقاومة خلقته؟ لا شك أننا قد خُلقنا بالحب، وللحب قد خلقنا» (أركاديا تحرير <فويرا> ١/ ١١٣). العالم الرعوي مكان يتعلم المرء فيه أنه ليس خلواً من الأشواق، والقول بغير ذلك يفترض وجود براءة في الطبيعة البشرية لا تتفق مع الواقع. فنحن جميعاً قد وهبنا القدرة على الحب، وهو ما يربط الجنس البشري عموماً، لكن ذلك الحب يجب أن يخضع

لنظام وتوجيه. ومحاولة إنكار ذلك كلياً يعني أننا نخفق في إدراك أن الخبرة، في حالتنا بعد الخروج من الجنة، قد تكون الوسيلة لبلوغ براءة أخرى؛ تماماً كما تكون خبرتنا، مثلاً، في مجتمع المدينة الذي استعاد صلاحه وسيلة لإصلاح ما نجم عن السقوط خارج الجنة.

موضوع استعادة البراءة في الحب عن طريق الخبرة وليس عن طريق إنكار طائش لقدراتها يجري خلال اثنتين من أهم المسرحيات الرعوية في عصر الإنبعاث: **الراعي المخلص** من أعمال <گواريني> و **الراعية المخلصة** من أعمال <فليچر>. الرعاة والراعيات في هاتين المسرحيتين هم أهل البلاط من <آل إيسته> ومن بلاط <جيمز> الأول في أزياء رعوية، وهم يتصرفون دائماً خارج حدود طاقاتهم العقلية. والنظرة الأفلاطونية المحدثة عن الحب في المسرحيتين تؤدي إلى عرض مجموعة كاملة من المواقف نحو الحب ـ شهواني، إنساني، روحاني ـ تتمثل في الشخصيات الرئيسة. ويغلب أن تُستحضَر المقابلة التقليدية بين <دايانا> و <ڤينوس> إلى جانب صور عن الإفراط والتقصير في الأشواق، في مواجهة دائمة بين هذه وتلك. والبطل في مسرحية <گواريني> هو الصيّاد الشاب <سلڤيو> من أهل <ثيسالي> الذي يتفرغ للصيد في رهط <دايانا> ويزدري ما تقدمه <ڤينوس> من مباهج. وهو شخص من طراز <هيپوليتوس> في التراث الكلاسي، أو (على مستوى أكثر جديّة) من طراز <أدونيس> عند شكسپير؛ وفي حدود كونه لم يجرّب بعد الشيء الذي يزدريه، فإنه مثال على التقصير في الشوق؛ وفي حدود كشفه عن حماس مفرط للصيد، هو مثال على الإفراط. وأخيراً، بالطبع، تكون خطيئته كبرياء بشر، وانغماس في الذات، وإذ يُحمل على إدراك ما

ss

ينطوي عليه حماسه للصيد من قوة تدميرية محتملة، تغرس المسرحية فكرة قوامها أن أفضل سبيل هو بلوغ توحيد بين أفضل ما لدى ربّة الحب وما لدى ربّة العفة. فإنكار خبرة الحب تعادل الانكفاء على التأمل من دون تجربة في عالم النشاط البشري أولاً؛ فذلك يؤدي إلى «كلام عابر» وإنكار لإنسانية المرء الأساس. لكن <ڤينوس> و <ديانا> يمكن أن تصلا إلى انسجام وتآلف: عفّة تهديِّء الشوق، وشوق يهدِّيء العفة. وهذه نفس النظرة التي نجدها في الكتاب الثالث من **مليكة الجان**، في «حكاية العفّة المتزوجّة».

قضية الراعية المخلصة التي تعطي اسمها لمسرحية <فليچر> تختلف كثيراً عن قضية <سلڤيو>. فهي تبقى مخلصة لذكرى حب كبير انتهى بموت؛ وانسحابها إلى تأمل منعزل في الغاب يتم بإدراك كامل لماهية الحب. فما تتخذه من موقف يتم عن معرفة وخبرة، لا عن جهل كما في حالة <سلڤيو>. فهو موقف لا ينكر الحب، بل يمجّده أو يعلي من شأنه. فحالة البراءة عند الراعية تأتي بعد الخبرة، وحالة البراءة عند الصياد تقوم على محض كونه لم يجرّب. والأخيرة محض إمكانية، فضيلتها الوحيدة، إن أمكن اعتبارها فضيلة، أنها لم تقرر وجهتها بعد في سبيل الخير أو الشر. فالزمن وأفعال القدر مما لا يمكن تجنّبه، التي تعمل كذلك من خلال تلك الآلة المعطوبة، الإرادة البشرية المحدودة الضالة، تحمل النور في الختام إلى الصيّاد الشاب. وهنا يغدو بوسع الجوقة الأخيرة أن تعلن بأن «البهجة الحقيقية شيء/ ينبع من الفضيلة بعد العناء».

الدخول إلى العالم الرعوي، إذن، لا يمثّل نهاية بل بداية. وإذا كان العالم الرعوي يمثل شيئاً فهو يمثل عالماً مصغراً عن العالم الأكبر، وهو يكبّر، لكي نزداد فهماً، نفس المشاكل التي

تثقل علينا وتربكنا هناك. وهو إذ يفعل ذلك، وبالنظر إلى مدى النشاط البشري جميعه، يغلب أن يكبِّر العالم الرعوي نفسه. والدافع الأصلي في الرعوية غنائي في الأساس، وتدوم النبـرة الغنائية خلال التعديلات الكثيرة التي طرأت على النمط. وإذ تغدو الرعوية ملحمية ودرامية، تكشف عن قوة مذهلة للارتفاع فوق بداياتها الغنائية البسيطة والتغلغل في أرفع الأشكال قاطبة. والواقع أنها قادرة أن تبدع، كما في العملين المذكورين آنفاً، جنساً أدبياً جديداً تماماً، هو الكوميديا المأساوية الرعوية. إنها مفارقة لا مفرّ منها أن نجد شكلاً أدبياً مكرّساً لإشاعة التواضع والبساطة يكشف عن ميول شديدة الوضوح نحو الطموح، وفي آناء الطموح، يحقق الكثير.

٥ ـ التراجع نحو الطفولة

لقد مضى زمن غير قليل والرعوية عالم يدور فيه الفرسان والرعاة، وعلينا بما تبقّى من صفحات أن نلتفت قليلاً نحو الطفل، الذي كان أكثر من غيره قد حلّ محلهما، والذي سبقت إشارتنا إلى علاقته بالرعوية في الفصل عن العصر الذهبي. ورعوية الطفولة في شكل الرواية هي ما ورثناه، مثل أغاني الريف والمراثي، عن العصور القديمة. والربط بين الطفولة والرعوية متضمن منذ البدء في الرّوضيّات من عمل <ثيوكريتوس>، ولكن الكاتب الذي نعرفه باسم <لونگوس> كان أول من استقصى بحريّة وتعمّق آثار ما يفترض من براءة عند الصغار. فقصته الخيالية بعنوان دافنيس وكلويه، وهي أول أشكال الرواية الرعوية، لم تترك أثراً كبيراً على قصص الخيال الرعوية ـ الفروسية الكبرى في القرن السادس عشر، لأنها بالدرجة الأولى كانت نتيجة تمازج بين أنواع مختلفة أخرى من التراث الأدبي، وكذلك لأن استقصاء حساسيات الطفولة لا يبدو أنه كان يَعني الكثير لأسلافنا. ومع أن الزينة والشخصيات في قصص الخيال الرعوية ـ الفروسية تشبه أحياناً ما يوجد في المبكّر من قصص الخيال الرعوية الصرف ـ مشاهد رعوية، لقطاء، قراصنة، عودة مقدورة إلى الأهل الأغنياء ـ يمكن القول إن الوريث الحقيقي هو الرواية الحديثة عن الطفولة والمراهقة.

إذ ليس ثمة من أثر مباشر للرعويات المبكرة يمكن أن نلمسه في رعويات الفروسية، ومع ذلك، يوجد في النمطين موضوعات معينة، مثل الشعور الجنسي الأولي وما يثيره من لذة، وهو أمر يدعو إلى الدهشة.

يكاد يدور الموضوع في دافنيس وكلويه جميعه حول تفتّح مشاعر الحب عند الطفلين اللقيطَين اللذَين تحمل الحكاية اسمهما. فجهلهما باسم الحب وطبيعته أول الأمر، ثم بوسائل تحقيقه، يضفي على الحكاية مفارقات رهيفة جذابة. ثمة شبه كبير بين <لونگوس> و <ثيوكريتوس> في وجوه عديدة، وبخاصة في تصوير عالم ذهبي فيه شباب وجمال؛ لكن ما تنطوي عليه لغة الأول من إشارة إلى المفارقة في تلك البساطة المعقدة يكشف عن عالم ما لم يكن له وجود ولن يوجد إلا في خيال إنسان أكبر عمراً وحكمة. لدى <دافنيس> و <كلويه> من البساطة والانفلات الغرير ما لا يمكن وجوده في الواقع. يرسم <لونگوس> عالماً طبيعياً، لكنه عالم تحكمه في كل خُطوة عمليات فنية. والوعي بالذات عند المؤلف يمتد حتى يشمل الهزء العابث بوسائله القصصية نفسها، وطريقته في تقديم البطل والبطلة تحافظ على توازن أخّاذ بين الغنائية والتطرّف. كان يمكن للبطلين أن يكونا محض مُنفَلِتَين عاطفياً، أو اثنين من القرويين وحسب، لكن <لونگوس> يقدّم الإثنين في واحد. ينبع كل من التطرّف والمفارقة في هذا العمل الأدبي من حقيقة أن هذين البائسَين المستجدَّين في الحسّية لا يستطيعان تعلّم شيء من الطبيعة ينقذهما من ورطتهما، مع أنهما يعيشان في محيط تكون فيه العملية الطبيعية واضحة في كل لحظة. فهما لا يستطيعان تعلّم شيء حتى من تزاوج الماعز، ومحاولاتهما الخرقاء للاستمتاع في تقليد تلك الحيوانات الشبقة تنتهي بشكل

عجيب بشعور موسَّع ببراءتهما وبساطتهما. وهذا مسار خطر وجريء، ومن الغرابة بمكان أنه مسار ناجح.

يتكرّر التوكيد أن عالم هذين الاثنين عرضة للهجوم. فهو يخضع لهجوم من الخارج في شكل غارة من عصبة من فِتية المدينة، كقراصنة يخطفون <كلويه> ويغيبون بها إلى حين؛ وثمة هجوم من الداخل: إذ يركّز <گناثون> الكريه أنظاره على <دافنيس> وتتعرض <كلويه> إلى هجوم من <دوركون> الشبق، متنكراً في لِبدة حيوان. ولا يكون الفوز من نصيب المدينة ولا الريف، بل ربما تنال المدينة بعض التقدم من حقيقة أن العاشقَين عندما يصبحان فعلاً كذلك، فإن هذا يرجع إلى أن <دافنيس> قد أدخل أخيراً في الطقوس السرية للتواصل الجنسي على يد امرأة من المدينة ـ ومن الطبيعي أن تكون امرأة من المدينة. وهذه طريقة <لونگوس> الفَكِهة في القول إن ثمة فنّاً حتى في الوظائف «الطبيعية» وأن الطبيعة، مع أنها تعطي الكثير، لكنها لا تعطي كل شيء. وهذه الرواية مدهشة في حفاظها على توازن بين النضارة والجمال في العالم الرعوي وبين حسّ بالهشاشة في ذلك العالم وبعدم كفايته في المطاف الأخير. فالحنين والحكمة يسيران جنباً إلى جنب، وامتزاج الإثنين يؤدي إلى تظرّف بديع يشعّ في كل صفحة.

مثل رعوية الحياة الريفية، التي ميزتها الأساس أنها مكتوبة على مبعدةٍ من الريف، ومن وجهة نظر متحذلقة، فإن رعوية الطفولة تتطلب المنظور الناضج. وإذ كان الشعراء في بواكير التراث عموماً يبدأون مسيرتهم بمجموعة من رعويات <أركاديا> فإن الروائي الذي أعقب الشاعر يبدأ مسيرته عادة بقصة، قد تكون سيرة ذاتية واضحة أو قد يغلفها شيء من الخيال، تتعلق بمرحلة الطفولة. فقد حلّ الزمن البعيد محل

المكان البعيد، كما تراجعت المروج الذهبية في <أركاديـا> أمام زمن الطفولة الذهبي.

إن هذا التوكيد على الطفولة والمراهقة في الأدب الأوربي قد لا يتضح ما فيه من جدّة نسبية، وبخاصة في نظر الشباب. فقبل <روسّو> وشعراء الرومانسية، لا يبدو أن ثمة بين الشعراء سوى <هنري ڤون> ممن أدرك أن الطفل أكثر من محض بالغ في حالة جنينية (وحتى هنا كان الأمر في سياق مختلف تماماً). ثمة <أمبروز فيليپس> بالطبع الذي أصابته من <پوپ> صفة الحماقة بسبب رعوياته، لكنه قد كسب تلك الصفة قبل ذلك بسبب قصـائـده العـاطفيـة عن الـطفـولـة، إلى جـانب لقب <نامبي ـ پامبي> الساخر. والتوكيد على الطفولة قد جاءت به الرومانسية أساساً بناء على الفكـرة القائلة إن الـرؤية الـطبيعية الـواضحة عنـد الـطفـل أسمى من رؤيـة الـرجـل بشكـل من الأشكـال. وهـذه فكـرة ودودة، ولكن يجب أن يكـون لـدينا الاستعداد لقبولها، لأن البراءة التي تعزى إلى الطفل قد تكون محض إسقاط من خيالات المؤلف عن تلك الفترة المبكّرة من الحياة، يمكن أن تتلوّن بخبرته وحنانه إلى الماضي. وكما أن الرعاة لا يكتبون الشعر الرعوي، كذلك الأطفال لا يكتبون في مدح الطفولة. وعندما تواجهنا هـذه الفكرة العجيبـة القائلة إن الـطفل أكثـر حكمة وبـراءة من الـرجـل ـ وقـد نسـوق مثـال <وردزورث> في **المقدمة** الذي يربط رعوية الحيـاة الريفيـة برعوية الطفولة ـ تـواجهنا مشكلة حقيقيـة في الفصل بين فن المؤلف البالغ وبين ما يفترض من طبيعيّة لدى الـطفل الـذي يكتب عنه. لقد اكتشف الرومانسيون، بمعنى صحيح فعلاً، لا الطفل نفسـه في الواقـع، بل طـريقة في الكتـابة عنـه. وقبل <وردزورث> كانت الطريقة المقبولة في الكتابة عن الأطفال

هي معاملتهم بنوع من المفارقة الساخرة الخفيفة، طريقة تعرض براءتهم الوليدة وتعرض هشاشتها كذلك. وهذا يحمل إلى الذهن مباشرة رواية <لونكوس> وفي الشعر يحمل أسماء <هريك> و <مارفيل> و <ماثيو پراير>. وكان تجديد الرومانسيين يقوم على معاملة الأطفال بسموّ في الشعور يعكس سموّ وجودهم: ويبدو واضحاً أن الشيء نفسه قد حدث في التعامل مع الرعاة.

يبدو أن الروائيين قد سلكوا كلا الطريقين في الكتابة عن الأطفال، مقلّلين الشعور بالسموّ، محافظين على الشعور بالبراءة النسبية حيناً، ومحافظين على الشعور بالتعرض للهجوم، ذاهبين به إلى حدود الاستعداد الفعلي للشر حيناً آخر. ثمة نوع من رؤيا الرومانسية الفرنسية المبكرة حيناً، ونوع من رؤيا القديس أوغسطين اللاهوتية ـ الفلسفية حيناً آخر. وهذان الشكلان من رعوية البراءة الحديثة، رعوية الطفولة في المدينة والريف، يقودان أما إلى روضيّات طبيعية في محيط ريفي، أو إلى ذكريات عن تطوّر مديني مريع تكون بؤرته شعور بالشر. والمجال شديد الاتساع، ولا يسمح إلا باختيار القليل من الأمثلة لتصوير ذلك.

ومن تلك الأمثلة **لفتةً إلى الموطن يا ملاك** من أعمال <توماس وولف> و **كم كان أخضر وادينا** من أعمال <رچارد ليويلين> و **كأس عصير مع روزي** من أعمال <لوري لي> وجميعها تصورّ رعوية الطفولة الريفية. هنا تكون حياة الطفل التي يحياها في محيط ريفي في الماضي القريب ـ في ساوث كارولانيا، ويلز، تلال كوتسولد ـ هي بوجه عام رؤى ذهبية بهيجة؛ وهي ليست على غاية الاكتمال، حتماً، لكنها تحتفظ بشيء من الألق البعيد من العصر الذهبي الذي يشيع النور في

ss

أرجائها. وما يوجد في هذه الروايات من مشاعر جنسية ـ وهو ما يتردد فيها جميعاً ليعيّن الحدود بين الطفولة والمراهقة ـ هي في العادة مشاعر شهوانية ووثنية. والصورة التي تحضر في الذهن في جميع هذه الروايات هي صورة اكتشاف الحب في عصر يوم دافيء هاديء تبرز فيه بشكل واضح جميع مساعي الشباب المستورة لبلوغ المعرفة الخفيّة. والفصل الثلاثون في كل من الروايتين الأوليّين كان يمكن أن يحمل نفس عنوان الفصل في الرواية الثالثة الذي يتحدث عن الدحول في التجربة الجنسية: «أول قضمة للتفاحة». يتمثل السقوط في الجنة في هذه الروايات الثلاث جميعاً، والصورة التي تتشكل في الذهن عنهن هي صورة <روزي> الشهوانية وهي تحشو حذاءها القروي بالزهور ليُترك إلى حين تحت كومة من يابس العشب في حرارة الصيف. جميع الأساطير عن براءة المتعة والنزق في العصر الذهبي قد تحولت هنا من الراعي إلى الطفل أو المراهق. ومع هذا فإن الدخول إلى الحياة الجنسية يمثل دخولاً في عالم الخبرة، وثمة أحياناً شعور واضح بتفتّح الحس بالخطيئة، قديم قِدَم الإنسان، ولو أنه يبدو لبرهة قصيرة، ثم يغرق في نشوة اللحظة. هذا مثال من رواية <وولف> يصوّر إحساساً بخيبة قادمة وبحقيقة أن تفاحة قد سرقت من حديقة أسطورية يحرسها تنّين:

> وتلاصقا معاً في لحظة العجب المتوهجة، هناك على الجزيرة المسحورة، حيث كان العالم هادئاً، مصدّقَين كل ما قالا. ومن سيقول ـ مهما تلا من خيبات ـ أننا قد نسينا السحر يوماً، أو أننا قد نكشف، في هذه الأرض الكئيبة، عن شجرة التفاح، أو الغناء، أو الذهب؟.

وهذا مثال من الرواية الثانية يشبه ما في الثالثة من تـذكّر واضح للسقوط القديم، ومثله في اللامبالاة:

> ثم يضعف الغصن المشدود، لأن الوتـر قد أدّى أغنيتــه، والنَفَس يعــود إلـى رئـتين خــاويـتيـن والارتعاش إلى الأعضاء. عيناك تريان بوضـوح. الأشجار خضراء على عهدها. لم يحصل تغيّر. لا صواعق نار. لا ملائكة تحمل سيفاً لاهبـاً. ومع ذلك فإن هذا هو الذي أحال الجنة إلى أدغال. لقد أكلتُ من التفاحة. حواء كانت ما تزال دافئة تحتي. ومع ذلك لا صاعقة ولا نار ولا سيوف. ليس سوى غناء قبّرة، ورائحة الخضـرة، وهدوء سفح الجبل.

خبرة الجنس تفصل الطفل عن الـرجل؛ وعبـارة <لي> المقتضبـة قد تصلح شعاراً لهذه الروايات جميعـاً: «لم أعُد كما عهدتُني قبل ذلك أبداً».

إن الطريقة الطبيعية التي يدخل بها هؤلاء الحدثان حياتهم الجنسيـة تعكس طبيعيّة مـا يحيط بهم: العـالم الـطبيعي هـو المشهد والشاهد الرحيم على نشوتهم. ليس لعذاب الطفولة من دور كبير في هذه الروضيّات الطبيعية، لكنها تقع في المقدمة من رعويات المدينة، التي يغلب أن تصوّر الطفل ضحية عالم خبرة البالغين، وتؤكد براءته حتى وهو يكافح جاهداً للدخـول فيه. وهنا سرعان ما يتذكر المرء <ستيفن ديدلس> في رواية <جـويس> في بحثه البـريء عن بغايـا دبلن، أو <هولـدن كولفيلد> المتحذلق البريء في رواية <د. ج سالنجر> في مقابلاته الطريفة مع بغايا نيويورك في فنادق مشبوهة، أو الطفل

المهاجر <ديفد شيرل> ومحاولاته اليائسة لبلوغ معرفة مستورة في غرف عمارة، في رواية <هنري روث> الكئيبة المريعة على ما فيها من قوة هائلة، والتي تحمل عنوان سَمِّه نوماً. ولا بد أن يذكر المرء كذلك آخر الروايات <فيليپ روث> بعنوان شكوى پورتنوي حيث تنقلب الغريزة الجنسية على نفسها فتبلغ انبثاقاً مضحكاً لنزف مفرط البراءة. وقد صدر مؤخراً كتاب بعنوان مغامرات هكلبري فِنْ الحقيقية لمؤلفه <جون سيلاي> وهو إعادة كتابة لرواية <مارك توين>، وهي رعوية الشباب المشهورة، ويبدو أن هذا الكتاب قد أفلح في إدخال جميع تلك الأشياء التي تراها النظرة الحديثة نحو الطفولة مفقودة في الكتاب الأصلي، وبخاصة الجنس وإلغاء الأوهام حول الآفاق غير المحدودة، إذ ليس ثمة من «هَجْر» للأقاليم هنا. لقد امتدت رعوية المدينة بعيداً.

سواء تعلمنا من علم النفس الحديث أو من خبرتنا وحسب، فنحن لم نعد نرى في الطفولة وجودَ نشوة وغنائية، ولربما قد دخلنا في مرحلة ما بعد <أركاديا> من رعوية الطفولة. وفي بعض الروايات المعاصرة لا نجد النظرة السائدة غير عاطفية وحسب بل نظرة لاهوتية ـ فلسفية نحو الطبيعة البشرية، تجد في الطفل والد الرجل حرفياً، بخصوص ميله نحو الشرّ. وهذه الروايات لا تضع أي توكيد على الجنس؛ بل تصوّر الميل إلى الشرّ من خلال نزوع نحو العنف والحيلة والتستّر. مثال ذلك رواية <رچارد هيوز> بعنوان ريح عاتية على جمايكا ورواية <فيرينك مولنار> بعنوان أولاد شارع پول ورواية <وليم گولدنگ> بعنوان سيّد الذباب. بهذه الروايات نكون قد بلغنا قَصص الترميز: ففي رواية <مولنار> تغدو ألعاب الشارع عند جماعة من الأولاد إسقاطاً للطموحات الإقليمية التي كانت

منذ القدم سبب دمار تقدّم الجنس البشري؛ وفي رواية <گولدنگ> يتسبّب تحطم طائرة في إلقاء جماعة من الأولاد في جزيرة ذات جمال بدئي لا تلبث أن تغدو مشهد تعطش بدئي للدماء من جهة، ومشهد براءة بدئية من جهة أخرى. تخطّم الرواية جميعَ المفهومات الرومانسية عن الطفولة والطيبة الطبيعية وقداسة العواطف القلبية. كما أنها ليست تسبيحة شكر لعالم الفن، لأن الشباب الذين ينقلبون إلى الوحشية هم أنفسهم ورثة جميع المكاسب التي تعب في جمعها الجنس البشري بعد الخروج الأول من الجنة. والرواية إذ ترفض إيجاد حل سهل سواء في الطبيعة أو في الفن، وإذ تعزو الشرّ إلى الفرد لا إلى ما يحيط به، فإنها رعوية في مسيرتها بشكل حقيقي وجاد.

٦ ـ خاتمة

لم يخبرنا أحد بعد بما سيتبع الانشغال بالطفل كصيغة للرعوية، لكن خطو الحياة الحديثة في تسارع هو من الشدة بحيث لا بد لخطو الأدب أن يتأثر به. لو كان للطفل نصف الحياة الأدبية التي في حوزة الراعي لغدا في منزلة مرموقة. لكن الناشرين مستمرون في الإعلان كل يوم تقريباً عن روايات جديدة، وذكريات عن الطفولة جديدة، وليس ثمة ما يشير أن النمط إلى زوال، أو أن إحدى صيغ الرعوية لن تبقى معنا لزمن قادم. وبالنظر إلى التلف الذي يصيب الطبيعة في عصرنا إلى مثل هذه الحدود، بحيث أن القدرة على استمرار عمليات الحياة في زماننا قد غدت موضع تساؤل يومي، فربما كان من حسن الحظ أن الطفل قد تسلّم الدور من الراعي. وإذ كان الراعي يقيم في محيط طبيعي محدّد، فقد كان بحاجة أن يظهر في عالم خارجي من الطبيعة النضرة الجميلة؛ لكن الطفل الذي يقيم في الزمن وحسب يستطيع البقاء رمزاً للبراءة دون ذلك العالم الخارجي. وبوصفه دليلاً على غريزة متجذّرة نحو الكمال، فإن النمط الرعوي سيبقى حتى في هذا العصر المليء بأفانين رعب مجهولة، بل ربما سينتعش بسبب من ذلك. إن الهبوط إلى عصر اللّدائن لم يكن يساور أحلام الأقدمين، الذين توقفوا عند الحديد.

هوامش المترجم

١ ـ الرعوية في المنظور

١ ـ أركاديا Arcadia: كما يشرح الفصل الثالث، منطقة جبلية في بلاد الإغريق كانوا يحسبونها مرابع الحياة الريفية المثلى، وتبعهم في ذلك <فرجيل> (٧٠ ـ ١٩ ق.م.) في أشعاره باللاتينية بعنوان الريفيات eclogues (٤٢ ـ ٣٧ ق.م.) وفي عصر الانبعاث في بريطانيا غدت <أركاديا> المثل الأعلى للمجتمع الريفي والعصر الذهبي.

٢ ـ ساترن Saturn: إله البذار والحصاد في إيطاليا قديماً، طرده <زيوس> كبير الآلهة فعبر البحر إلى <لاتيوم> فاستقبله <يانوس> وصار ملكاً وجلب الزراعة والبركات لشعبه ثم اختفى، ويوصف عهده بالعصر الذهبي في إيطاليا.

٣ ـ <پيرديتا> ابنه <ليونتيس> ملك صقليا في مسرحية حكاية الشتاء من أعمال شكسپير، تحب <فلوريزيل> ابن <يوليكسينس> ملك بوهيميا.

٤ ـ كما يشرح الفصل، فإن هذه الأنماط الشعرية متداخلة، وجميعها من أغاني الرعاة في محيط ريفي أو رعوي. وأرى أن تترجم الكلمات اللاتينية هكذا: idylls يقابلها «الروضيات» و eclogues «الريفيات» و pastorals يقابلها «الرعويات» وجميعها أناشيد أو غنائيات رعوية يصعب تمييزها عن القصائد الرعوية buocolic.

٥ ـ خليقة، هكذا أرى ترجمة الكلمة الإغريقيـة ethos التي تفيد طبيعـة الشيء الكامنة أو ما فطر عليه المرء، مستهدياً بقول الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى: ومهما تكن عند امرىء من خليقة/ وإن خالها تخفى على الناس تعلم.

٦ ـ السقوط Fall هو السقوط من الجنة بسبب خطيئة آدم في عصيانه أمر الخالق وانصياعه إلى حواء في الأكل من شجرة معرفة الخير والشر (التفاح) كما ورد في العهد القديم وكما يصور <ملتن> في الفردوس المفقود.

٧ ـ كوپر Cowper شاعر إنكليزي (١٧٣١ ـ ١٨٠٠) كانت تعتريه نوبات جنون لا تظهر في شعره الذي يتميز بالاتزان والتعقل.

٢ ـ العصر الذهبي

١ ـ الفراغ هو ما تفيده الكلمة اللاتينية otium، وهو الذي قصده الشاعر العربي بقوله: إن الشباب والفراغ والجِدَة/ مفسَدَة للمرء أيّ مفسدَة!

٢ ـ جوڤنال Juvenal وصحيح اللفظ باللاتينية <يوڤنال> الشاعر الرومي (عرف ٩٨ ـ ١٢٨ م) واشتهر بهجاء رصين يوجّه ضد الجنس البشري لغرض أخلاقي. و <هوراس> Horace (٦٨؟ ـ ٨ ق.م) اشتهر بهجاء متظرّف يسخر من المثالب.

٣ ـ وايات Wyatt الشاعر الإنگليزي (١٥٠٣؟ ـ ١٥٤٢) أول من أدخل نمط الغنائية Sonnet في الشعر الإنگليزي نقلاً عن الإيطالية.

٤ ـ توماس ديكر Dekker (١٥٧٢؟ ـ ١٦٤١؟) مسرحي إنگليزي اشتهر بمسرحية عطلة الإسكافي التي تصور حياة المدن في القرن السابع عشر. جون داير Dyer (١٦٩٩؟ ـ ١٧٥٨) أديب، لاهوتي، شاعر يقلد أسلوب <ڤرجيل> في الجورجيات، يطبق لغة الشعر على موضوعات غير شعرية مثل الخراف والصوف.

٥ ـ تاسّو Tasso (١٥٤٤ ـ ١٥٩٥) أهم شعراء إيطاليا في القرن السادس عشر اشتهر بملحمة شعرية بعنوان أورشليم محرَّرة. گواريني Guarini (١٥٣٨ ـ ١٦١٢) شاعر بلاغي دبلوماسي، عرف <تاسو> واشتهر برعوية شعرية دراميه بعنوان الراعي المخلص (١٥٩٠).

٦ ـ كاتولوس Catullus (٨٤؟ ـ ٥٤؟ ق.م.) شاعر إيطالي من أسرة موسرة في ڤيرونا، عاش في روما وكتب قصائد حب رقيقة خفيفة الظل. أثّر في الشعراء اللاحقين مثل <أوفيد> و <هوراس> و <مارشيال>.
«اقطف النهار» عبارة وردت في شعر <هوراس> تدعو إلى اغتنام فرصة الشباب للتمتع بالحب والحياة قبل فوات الأوان، لأن الوردة إذا لم تقطف اليوم تذبل غداً.

٧ ـ مارڤيل Marvell (١٦٢١ ـ ١٦٧٨) شاعر إنكليزي كان سكرتير «وزير الثقافة والإعلام» في عصر <كرومويل> وهو منصب <ملتن>، وعاد عضواً في البرلمان بعد عودة الملكية. اشتهر بقصائد قليلة من رقيق الغزل أهمها «إلى حبيبته الصدود».

٨ ـ الثلاثة الكبار Triumvirates هو نظام حكم الثلاثة في روما الأمبراطورية عام ٦٠ ق.م. المكون من يوليوس قيصر، پومپيوس ـ كراسوس. وبعد موت الأخير عام ٥٧ ق.م. تجدد الثالوث الحاكم، ولم يعد يذكر بعد ذلك بكثير.

٩ ـ مارلو Marlowe (١٥٦٤ ـ ١٥٩٣) شاعر مسرحي إنكليزي معاصر شكسپير يكاد يعادله في الشهرة لولا أنه توفي قبل بلوغ الثلاثين.

١٠ ـ سر والتر رالي Ralegh (١٥٥٢ ـ ١٦١٨) شاعر محارب فيلسوف من حاشية بلاط الملكة إليزابيث، راعي استكشافات، مؤسس مستوطنة ڤرجينيا الأميركية، أدخل التبغ والبطاطا إلى أوربا. اشتهر بقصائد حب رقيقة.

١١ ـ جون دَن Donne (١٥٧٢ ـ ١٦٣١) شاعر إنكليزي، كان رئيس كنيسة القديس پولس في لندن، اشتهر بمدرسة الشعر «الماورا طبيعي» الذي يفرط في تطوير المجاز الذهني والصور البلاغية، وبخاصة في شعر الحب.

ss

١٢ ـ أيار: إشارة إلى الربيع، الذي تغلب عليه تسمية «الصيف» في الشعر الأنگليزي. وهو ما قصده المعرّي بقوله: تشتاق أيار نفوس الورى/ وإنما الشوق إلى ورده.

١٣ ـ فيلوميل: Philomel يشير <أوفيد> في **المتحولات** أن <تيريوس> ملك <تراقيا> أقدم على اغتصاب <فيلوميلا> ثم قطع لسانها لكي لا تبوح بما حدث، لكن الآلهة أشفقت عليها وحولتها إلى عندليب.

٣ ـ أركاديا وتحوّلاتها

١ ـ مالڤوليو، روزالند: من شخصيات مسرحية شكسپير: **الليلة الثانية عشرة**.

٢ ـ جونسن Johnson (١٧٠٩ ـ ١٧٨٤) أشهر أدباء القرن الثامن عشر في بريطانيا صاحب أول معجم على أسس تاريخية، و «دكتاتور الأدب» الذي يملي ذوقه على الأدباء.

٣ ـ ثيوكريتوس (اشتهر في حدود ٢٧٠ ق.م.) عاش في الإسكندرية، وعبّر عن حينه إلى مغاني صقليه بقصائد تحمل اسم «الروضيات» Idylls.

٤ ـ دوري Doric نسبة إلى أحد العصور الأغريقية في حدود القرن الحادي عشر ق.م.

٥ ـ المستجيبات amoebean نمط من القصائد يستجيب مقطع منها لمقطع يسبقه.

٦ ـ أبيقور Epicurus (٣٤١ ـ ٢٧٠ ق.م.) فيلسوف أثيني أسس مدرسة باسمه في (الحدائق) يقول أن التصرف الحكيم في الحياة أساس الفلسفة، وهو يقوم على الاعتماد على دليل الحواس وعلى إلغاء الخرافات والتدخل من القوى الفائقة على الطبيعة. <ڤاروس> ناقد صديق كاتولّوس وڤرجيل، ذكره <هوراس> في فن الشعر.

٧ ـ سبنسر Spenser (١٥٥٢ ـ ١٥٩٩) أهم الشعراء الإنگليز قبل شكسپير. كان في خدمة الملكة إليزابيت التي عيّنته حاكماً على إيرلندا في بداية اشتداد الأضطرابات هناك.

٨ ـ پترارك Petrarca (١٣٠٤ ـ ١٣٧٤) أهم شعراء عصر الانبعاث في إيطاليا وصاحب «الغنائيات» التي نقلها إلى الشعر الإنگليزي <وايات>.

٩ ـ القناعية masque مسرحية غنائية شعرية راقصة شاعت تسلية في بلاطات أوربا في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر يربط أحداثها قصصة ترميزية أو أسطورية، تتميز بالإسراف في الألوان والأزياء وأقنعة الممثلين، بن جونسن Ben Jonson (١٥٧٢ ـ ١٦٣٧) من شعراء ذلك العصر اهتم بالقناعية.

٤ ـ سپارطة القربية

١ ـ آريوپاجيتيكا Areopagitica خطاب مسهب ألقاه <ملتن> أمام البرلمان البريطاني ١٦٤٤/١١/٢٤ يدافع فيه ببلاغة فائقة عن حرية الطبع والنشر (والصحافة).

٢ ـ حكاية الوردة Roman de la Rose مطولة شعرية في حدود أربعة آلاف بيت بدأها <گيّوم ده لوريس> الفرنسي عام ١٢٣٠ وأكملها <جون ده مؤنگه> تصور مفهوم الحب في القرن الثاني عشر خاصة في فرنسا وفي أوربا عامة، تركت أثراً في عدد من شعراء عصر الانبعاث، وفي شعر <چوسر> الإنگليزي خاصة (١٣٤٠ ـ ١٤٠٠).

٣ ـ الريف والمدينة في أوربا يقابلها البادية والحاضرة في التراث العربي، ومن هنا كلمة «الحضارة» المشتقة من الحاضرة، والتي قال فيها المتنبي: حُسنُ الحضارة مجلوب بتطرية/ وفي البداوة حسن غير مجلوب.

SS

مراجع مختارة

Bibliography

BARBER, C. L., 'The Alliance of Seriousness and Levity in *As You Like It*', in *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton, 1959.
A major consideration of the play.

BUXTON, JOHN, 'Sidney: The Countess of Pembroke's *Arcadia*', in *Elizabethan Taste*, London, 1963.
A good treatment of what the period saw in the work.

BUXTON, JOHN, 'Michael Drayton', in *A Tradition of Poetry*, London, 1967.
An appreciation of Drayton as life-long pastoralist.

CHAMBERS, E. K., *English Pastorals*, London, 1895.
An anthology with a valuable brief introduction.

CHENEY, DONALD, *Spenser's Image of Nature: Wild Man and Shepherd in The Faerie Queene*, New Haven, 1966.
An especially good chapter on Book VI.

CONGLETON, J. E., *Theories of Pastoral Poetry in England, 1684–1798*, Gainesville, Florida, 1952.

A good survey of French and English attitudes to pastoral in the age of its degeneracy.

CORY, HERBERT E., 'The Golden Age of the Spenserian Pastoral', *PMLA*, XXV (1910), pp. 241–67.
An early and still valid survey of the pastoralists who followed Spenser, particularly Greene, Drayton, Browne, and Fletcher.

CURTIUS, E. R., *European Literature in the Latin Middle Ages*, tr. Willard Trask, New York, 1953.
To be consulted for its discussion of the *locus amoenus*.

DIPPLE, ELIZABETH, 'Harmony and Pastoral in the *Old Arcadia*', *ELH*, XXV (1968), pp. 309–28.
This and the following monograph are new and intriguing expositions of the Neoplatonic element in Sidney.

DIPPLE, ELIZABETH, 'The "Fore Conceit" of Sidney's Eclogues', in *Literary Monographs*, ed. Eric Rothstein and Thomas K. Dunseath, Madison, 1967.

EMPSON, WILLIAM, *Some Versions of Pastoral*, London, 1950.
A difficult and erratic but always exciting book that more than any other has extended the use of the term.

GIAMATTI, A. BARTLETT, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, 1966.
A fine comparative study of the *locus amoenus* as the arena for love.

GOW, A. S. F., *The Greek Bucolic Poets*, Cambridge, 1953.
Some very readable translations of Theocritus, Bion and Moschus, with a valuable introduction, especially for the poems of the first.

GREENLAW, E., 'Shakespeare's Pastorals', *Studies in Philology*, XIII (1916), pp. 122–54.
An extensive study of Shakespeare's pastoral plays against the background of the pastoral romances.

GREG, W. W., *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, London, 1906.

The standard source for the older pastoral; indispensable.

HAMILTON, A. C., 'The Argument of Spenser's *Shepheardes Calender*', *ELH*, XXIII (1956), pp. 171–82.
One of the best modern readings.

HANFORD, J. H., 'The Pastoral Elegy and Milton's *Lycidas*', *PMLA*, XXV (1910), pp. 403–47.
Still the standard source of the background in Greek elegy of Milton's poem.

HENINGER, S. K., JR., 'The Renaissance Perversion of Pastoral', *Journal of the History of Ideas*, XXII (1961), pp. 254–61.

Represents the frequent antagonism to all pastoral not essentially lyric and sees the introduction of moral, satiric and sentimental elements into the form as essentially a perversion of its nature.

HARRISON, T. P., and LEON, H. J., *The Pastoral Elegy*, Austin, Texas, 1939.
The best anthology with some fine translations.

JONES, W. P., *The Pastourelle*, Oxford, 1931.
A good study of the origins and permutations of the form.

KALSTONE, DAVID, *Sidney's Poetry*, Cambridge, Mass., 1965.
Some splendid commentary on Sannazaro and Sidney as Arcadians in the first three chapters.

KENNEDY, JUDITH M., *A Critical Edition of Yong's Translation of George of Montemayor's Diana and Gil Polo's Enamoured Diana*, Oxford, 1968.
An edition of one of the most famous pastoral-chivalric romances of the sixteenth century, preceded by a good introduction.

KERMODE, FRANK, ed., *The Tempest*, Arden edition, London, 1954, new ed. 1958.
The introduction contains the best and fullest exposition of the Nature-Art antithesis; a classic and essential work.

KERMODE, FRANK, ed., *English Pastoral Poetry from the Beginnings to Marvell*, London, 1952.

A fine anthology with a very informative introduction.

LEVIN, HARRY, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington, 1969.
An extensive survey of the idea in its literary and artistic manifestations.

LINCOLN, ELEANOR TERRY, ed., *Pastoral and Romance: Modern Essays in Criticism*, Prentice-Hall Paperbacks, New Jersey, 1969.
A very useful work: contains well-chosen excerpts from modern critical writing on pastoral.

LYNEN, JOHN F., *The Pastoral Art of Robert Frost*, Yale Paperbacks, New Haven, 1960.
The best study of Frost as pastoralist in the modern sense of the term; a splendid chapter on 'New Hampshire as Arcadia'.

MACK, MAYNARD, *The Garden and the City*, Toronto, 1969.
A superbly written and illustrated study of Pope in retirement at Twickenham, consciously recreating a private Arcadia of the spirit.

MARX, LEO, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford Galaxy, New York, 1967.
The classic study of the American Arcadian ideal and the first movements towards its destruction.

MCLANE, PAUL E., *Spenser's Shepheardes Calender: A Study in Elizabethan Allegory*, Notre Dame, 1961.
A full study of the historical background, resulting in an identification of Spenser's cast of shepherds with which not everyone will be in agreement, but which is suggestive nevertheless.

NASH, RALPH, tr., *Jacopo Sannazaro's Arcadia and Piscatorial Eclogues*, Detroit, 1966.
The first translation into English of both works; contains a brief and illuminating introduction.

PATRIDES, C. A., ed., *Milton's Lycidas: The Tradition and the Poem*, New York, 1961.
Collects the major critical writings on the poem; the interpretation by Rosemond Tuve is especially worthwhile. A very useful guide.

POGGIOLI, RENATO, 'The Oaten Flute', *Harvard Library Bulletin*, XI (1957), pp. 147–84.
Before his untimely death the author was planning to collect this and the following articles into a work on pastoral. I understand that Harvard University Press is currently preparing the work, to be published under the title *The Oaten Flute: A Study of Pastoral Poetry and the Bucolic Ideal.* This article is notable for the distinction it makes between the pastoral of happiness and the pastoral of innocence.

POGGIOLI, RENATO, 'The Pastoral of the Self', *Daedalus*, LXXXVIII (1959), pp. 686–99.
A superb study of the pastoral withdrawal for pure cultivation of the self, drawing upon Cervantes and upon Marvell's 'The Garden' for illustration.

POGGIOLO, RENATO, 'Naboth's Vineyard or the Pastoral View of the Social Order', *Journal of the History of Ideas*, XXIV (1963), pp. 3–24.
A brilliant exposition of the pastoral idea of justice.

ROSENMEYER, THOMAS G., *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley, 1969.
A study which ranges over the entire field, taking the poems of Theocritus as a norm for pastoral.

SMITH, HALLETT, *Elizabethan Poetry*, Cambridge, Mass., 1952.
Contains well-balanced discussions on Elizabethan poetry divided into genres; two fine introductory chapters on pastoral and epic.

SNELL, BRUNO, *The Discovery of the Mind: the Greek Origins of European Thought*, Harper Torchbooks, New York, 1960.
The last chapter contains what is probably the best single piece of criticism on Virgil's *Eclogues* yet written.

STATON, WALTER F., JR., and SIMEONE, WALTER E., eds. *A Critical Edition of Sir Richard Fanshawe's 1647 Translation of Giovanni Battista Guarini's Il Pastor Fido*, Oxford, 1964.
Contains some valuable remarks on the pastoral drama in its introduction.

TAYLER, EDWARD WILLIAM, *Nature and Art in Renaissance Literature*, New York, 1964.
A clearly-written and well-planned survey of classical, medieval, and Renaissance treatments of the two ideas.

TINKER, C. B., *Nature's Simple Plan*, Princeton, 1922.
A delightful chapter on the 'natural' poets of the eighteenth century.

TOLIVER, HAROLD E., *Marvell's Ironic Vision*, New Haven, 1965.
A controversial but illuminating reading of Marvell; the chapter 'Pastoral and Reconciliation with History' contains some interesting ideas.

WALLACE, JOHN M., 'Milton's *Arcades*', *Journal of English and Germanic Philology*, LVIII (1959), pp. 627–36. Reprinted in *Milton: Modern Essays in Criticism*, ed. Arthur E. Barker, Oxford Galaxy, New York, 1965.

WILLIAMS, KATHLEEN, *Spenser's Faerie Queene: The World of Glass*, London, 1966.
Contains a sensitive and beautifully-written chapter on the pastoral Book VI.

SS

ss

صدر للمترجم

أ ـ دراسات نقدية

١ ـ **البحث عن معنى**: (بغداد، وزارة الإعلام، ١٩٧٣) ط ٢ (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣).

٢ ـ **ت. س. اليوت: الأرض اليباب ـ الشاعر والقصيدة**: (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠) ط ٢ (بغداد ـ مكتبة التحرير ١٩٨٦).

٣ ـ **النفخ في الرماد** (بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢) ط ٢ (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩).

٤ ـ **منازل القمر**: لندن، رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٠).

ب ـ ترجمات من الإنكليزية إلى العربية

١ ـ جون آردن، **مياه بابل، رقصة العريف**.
(سلسلة من المسرح العالمي ـ ١/٨٠) الكويت، وزارة الإعلام ١٩٧٦.

٢ ـ وليم شكسبير **تيمون الاثيني**.
(سلسلة من المسرح العالمي ـ ٩٥) الكويت، وزارة الإعلام ١٩٧٧، ط ٢ (بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٤).

SS

٣ - جون اردن الحرية المغلولة، صعود البطل.
(سلسلة من المسرح العالمي ٢/١٠٢) الكويت، ١٩٧٨.

٤ - موسوعة المصطلح النقدي: سلسلة من ٤٤ جزءاً ظهر منها ١٦ جزءاً (وزارة الثقافة والإعلام بغداد ١٩٧٨ - ١٩٨٢، ١٩٨٩). الطبعة الثانية مجلدات ذات ٤ أجزاء بدأت بالظهور عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت صدر منها أربعة مجلدات (١٩٨٣ - ١٩٩٢) وهذه الأجزاء هي: ١ - المأساة، ٢ - الرومانسية، ٣ - الجمالية، ٤ - المجاز الذهني، ٥ - اللامعقول، ٦ - التصوّر والخيال، ٧ - الهجاء، ٨ - الوزن والقافية والشعر الحر، ٩ - الواقعية، ١٠ - الرومانس، ١١ - الدرامة والدرامي، ١٢ - الحُبكة، ١٣ - المفارقة (١٣ - آ) المفارقة وصفاتها، ١٤ - الترميز، ١٥ - الرعوية.

٥ - د. ج - كِلَمْ: وليم بليك. بغداد/ وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٢.

٦ - وليم شكسبير، پيركليس (سلسلة من المسرح العالمي - ٢٤٧) الكويت، وزارة الإعلام ١٩٩٠.

٧ - وليم شكسبير سيمبلين (سلسلة من المسرح العالمي ٢٥٩) الكويت، وزارة الإعلام ١٩٩٢.

ج - ترجمات من العربية إلى الإنگليزية

1 - Iraq: The Eternal Fire. (1972 Iraqi Oil Nationalization) London Third World Centre, 1981.

2 - The Long Days (pt. 3) a noyel. Baghhdad. 1982.

3 - Battlefront Stories from Iraq. Baghdad. 1983.

SS

4 - Modern Iraqi Poetry. Baghdad. 1987.

5 - In the Beginnıng wa\s the Female (poemd by Dr. Suad Al - Sabah) 1992.

ss

محتويات الكتاب

موسوعة
المصطلح النقدي

سلسلة من الدراسات المكثفة تتناول المصطلحات والمفهومات التي دخلت النقد الأدبي في العصر الحديث، تسندها أمثلة من آداب لغات عالمية شتى، تنير المصطلح أو المفهوم الأدبي أو الفني، مثل: الرومانسية ـ الواقعية ـ الملحمة ـ الرعوية ـ الحبكة ـ الرمزية ـ الأسطورة ـ القصة القصيرة ـ الشعر الحر.

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت، ساقية الجنزير، بناية
برج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي: موكيالي، هـ ٨٠٧٩٠٠/٨
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧